Anordnung und Zeitfolge der Lieder, Sprüche und Leiche Konrads von Würzburg.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Marburg

vorgelegt von

Alwin Wode
aus Oldendorf.

Marburg.
R. Friedrich's Universitäts-Buchdruckerei (Inhaber Karl Gleiser).
1902.

Von der Facultät als Dissertation angenommen
am 2. August 1900.

Meinen teuern Eltern gewidmet.

Einleitung.

Über die Lyrik Meister Konrads von Würzburg existiert nur eine rasch zu überblickende Litteratur, obwohl uns Leiche, Lieder und Sprüche des Dichters gut überliefert sind und überdies seit 1871 in der sauberen Textrecension vorliegen, welche K. Bartsch der Ausgabe des Partonopier (S. 343–402, vergl. S. 430–434 und S. XV f.) angefügt hat. Wertvolle Beiträge zur Stilcharakteristik und litterarhistorischen Würdigung finden sich in Roethes Reimar von Zweter (1887), dagegen hat der Artikel von Golther in der ADB. Bd. 42, 111 ff. die Auffassung wie die Forschuug wenig gefördert. Über den Strophenbau der Lieder giebt es eine Dissertation von G. Scheibler (Zu den lyrischen Gedichten K. v. W. I Der Strophenbau. Breslau 1874), die mir aber bei der Art der vorliegenden Untersuchung wenig oder keine Unterstützung gewähren konnte.

Die Lyrik Konrads — Lieder, Sprüche und 2 Leiche — ist uns überliefert in der grossen Heidelberger Hs. C. Mit Ausnahme von 2 Strophen finden wir hier alles vereinigt, was an lyrischen Gedichten des Meisters auf uns gekommen ist.

Einzelne Strophen finden sich noch in sieben anderen Hss (vergl. Bartsch Partonopier S. XV), und zwar überliefern uns:

1)	die Colmarer Meistersänger-Hs.	t : 17 Strophen
2)	die Jenaer Lieder-Hs.	J : 10 Strophen
3)	die Wiltener Meistersänger-Hs.	u : 4 Strophen
4)	die Leipziger Hs.	N : 3 Strophen
5)	die Berner Hs.	P : 3 Strophen
6)	die Baseler Hs.	K : 2 Strophen
7)	die Weimarer Lieder-Hs.	f : 1 Strophe

Liedstrophen besitzen nur noch N und P, und zwar hat P alle drei Strophen und N die letzte Strophe eines Liedes aufgenommen.[1]) Es entspricht dem Ansehen, das Konrad bei den Meistersängern genoss, wenn bei den Sprüchen die Überlieferung in den anderen Hss. etwas reichlicher fliesst.

Einer grossen Beliebtheit — scheint es — hatte sich Konrads Hofton zu erfreuen; in allen Hss. ausser in P, wo nur die drei erwähnten Liedstrophen überliefert sind, finden wir Sprüche dieses Tones. J enthält 10 Sprüche, t: 8, u: 4, K: 2, N: 2, F: 1 Spruch. Da nun aber mehrfach die gleichen Strophen in verschiedenen Hss. überliefert sind,[2]) so finden sich im ganzen nur 12 Sprüche des Hoftones aus den einzelnen Hss. zusammen, während C deren 23 zählt. Nur 2 von diesen 12 Strophen besitzt C nicht.[3])

Nur die Kolmarer Hs. t weist noch Sprüche auf, die in anderen Tönen Konrads verfasst sind, nämlich:

3 Sprüche in der Morgenweise und alle 6 in C überlieferten Sprüche des Aspistones.[4])

Somit haben alle anderen Hss. zusammen nur 25 Strophen gegenüber den 113 Strophen von C, und von diesen 25 Strophen sind nur 2 nicht auch in C überliefert.

Der grosse Wert, den dieser Reichtum des Hs. C als Quelle für Konrads Gedichte verleiht, wird nun dadurch noch um ein Bedeutendes erhöht: *dass die Vorlage von C auf ein Manuskript des Dichters selbst zurückgehen muss.*

---

1) P 20—22 = C 56—58
N 8 = C 3

2)

J 4 =	t 568,2 =	u 96,2 =	K 1	
J 6 =	t 568,3 =	u 96,3	—	
J 5 =	t 568,5	—	= K 2	
—	t 564,2 =	u 94,3		
J 7 =	t 567,4	—	—	= N 21
J 8 =	t 567,2	—	—	= N 22
	t 574,3 =	u 91,3		
J 9 =	t 567,2			

3) J 9 = t 576.2 und J 2.

4) Die Sprüche der Morgenweise sind t 556,1 = C 88; t 544,1 = C 89; t 556,2 = C 90; diejenigen des Aspistones sind t 538.2; 538,1; 538,3; 538,4; 537,1; 537,2 = C 67; 68; 69; 70; 71; 72.

Es ergiebt sich nämlich aus einer genauen Untersuchung des Inhalts und der Form der in C gesammelten Lyrik, dass Lieder und Sprüche in derselben Reihenfolge gedichtet sind, in der C sie überliefert; dass also die Sammlung auf eine Hs. zurückgehen muss, die Konrads lyrische Erzeugnisse ihrem Entstehen nach in sich aufgenommen hatte, mithin unter des Dichters Augen zustande gekommen war. Und ich stehe nicht an, zu behaupten, dass diese Urhandschrift von Konrad selbst herrührte. Dass er des Schreibens mächtig war, ist sicher anzunehmen. Er war des Lesens kundig. Er verstand ausser seiner Muttersprache auch Latein und lernte im späteren Alter noch das Französische hinzu.[1]) Ausserdem können so kunstvolle Strophenformen wie die von Nr. 13. 15. 26. 30 nur auf dem Pergament oder der Wachstafel zustande gekommen sein. Und wenn es in dem Liede Nr. 17, 19 heisst:

wer mac von ir lîben g e s c h r î b e n,
waz an in gewinnes lit...

und in Nr. 29, 25 *elliu creature, s c h r î p*
lop dien reinen frouwen...

so scheint er die Kunst des Schreibens bei den Gebildeten seiner Zeit als ebenso selbstverständlich vorauszusetzen, wie er

1) Dies ergiebt sich aus dem Vergleich der Einleitungen zum Partonopier und zum Troj. Krieg. Im Partonopier, der v o r dem Troj. Krieg entstanden ist, bekennt er noch (v. 212): *franzeis ich niht vernemen kan* Wahrscheinlich hat er sein Französisch dann gerade unter der gewiss langwierigen Arbeit am Partonopier von jenem Heinrich Marschant gelernt, der ihm die französische Vorlage vorübersetzte. Im Troj. Krieg k a n n e r s e l b s t französisch, denn er sagt von sich v. 266 ff. *von Wirzeburc ich Kuonrât von welsche in tiutsch getihte mit rîmen gerne rihte daz alte buoch von Troye.*

2) Ich citiere die Gedichte von jetzt ab nach Bartsch, der mit ein paar geringfügigen Umstellungen die Strophenfolge von C beibehalten hat. Die Umstellungen betreffen folgende Strophen: 1) Nr. 19, 31—40 wurde nach der Stellung in C zwischen die Sprüche unter Nr. 24 und die Sprüche des Aspistones gehören. Wegen des gleichen Tones hat Bartsch ihn zu den Sprüchen unter 19 gestellt. 2) Nach C würde ferner bei den Sprüchen des Aspistones Strophe 25, 21—40 vor die Strophe 25, 1—20 zu stellen sein. Bartsch hat die beiden Sprüche umgestellt, wohl dem Namen „Aspiston" zuliebe, denn der Spruch 25, 21—40 beginnt mit dem Worte Aspis.

es mit der des Lesens thut, wenn er in der *Werlte lôn* Herrn *Wirent von Gravenberg* sich die Zeit mit Lesen von Minnebüchern vertreiben lässt.

Es ist nun die Aufgabe dieser Abhandlung, den Beweis für die Behauptung zu erbringen, dass Konrads Lyrik in C chronologisch angeordnet ist.

Die beiden Leiche freilich, welche dem Liederreigen vorausschreiten, müssen wir zunächst aus unserer Betrachtung ausscheiden. Dass sie nicht die Erstlingswerke in unseres Dichters lyrischer Produktion sein können, ist von vornherein klar. Trotzdem widerspricht ihre Stellung an der Spitze der Sammlung nicht unserer Behauptung, denn es lässt sich als ein Prinzip des Hs C nachweisen, die Leiche an den Eingang der Gedichte, mindestens an eine exponierte Stelle zu setzen.[1]) Vielleicht war dies Prinzip schon in einzelnen der Liederbücher befolgt, die C benutzte; vielleicht hatte Walther von der Vogelweide damit den Anfang gemacht und ein Vorbild gegeben.

Die Beweisführung zerfällt in drei Hauptteile. In A sollen die rein lyrischen Gedichte, in B die Sprüche untersucht werden, und in C versuche ich, den beiden Leichen ihren Platz in der Chronologie der Gedichte nachzuweisen.

1) So finden wir die Leiche an erster Stelle bei *Walther v. d. Vogelweide*, *Rotenburg*, *Konrad v. Würzburg*, *Frauenlob*, *Reimar v. Zweter*, *dem wilden Alexander*, *Heinrich v. Sax*, *Gutenburg*, *Winterstetten*, *Gliers*, *Tannhäuser*, *Taler*, *Niuniu*. An letzter Stelle findet er sich bei *Otto zem Turne* und *Winli*. Zwischen anderen Gedichten nur bei *Botenlouben*.

A. Jahrzeit- und Liebeslyrik.

Von den Sprüchen, die zwischen die Lieder eingestreut sind, ziehe ich hier nur einige heran; solche, die mit Naturschilderungen eingeleitet werden. So erstreckt sich die Untersuchung des ersten Abschnitt über folgende Liednummern Bartschs.

Nr. 3—17; Nr. 19, 1—10; Nr. 20—23; Nr. 26—30;
Nr. 31, 1—19.

Es scheiden aus die Sprüche unter:
Nr. 18. 19 (von v. 11 ab); Nr. 24. 25; Nr. 31 (von v. 20 ab). 32.

Eine kurze Übersicht über Inhalt und innere Anordnung der rein lyrischen Gedichte Konrads soll uns den Weg zeigen, den wir bei unserer Untersuchung einschlagen müssen.

Wir finden einen sehr beschränkten Kreis dichterischer Motive, und die Disposition ist in den Liedern von gleichem Typus (s. u.) fast immer dieselbe. Mit wenigen Ausnahmen beginnen die Gedichte mit einer Naturschilderung. Ohne einen solchen Eingang finden sich nur vier Gedichte: Nr. 14. 15, zwei Tagelieder (ohne ausgeprägten Natureingang), Nr. 30, ein tageliedartiges Gedicht, und Nr. 28 ein Minnelied.

Schon der verschiedene Natureingang weist auf die Scheidung in Typus: 1) Frühlingslieder: Nr. 3. 4. 7. 9. 11. 16. 20. 22. 29, und Typus: 2) Winterlieder: Nr. 5. 6. 8. 10. 12. 13. 17. 21. 23. 26. 27.

Die Frühlingslieder haben alle denselben Grundgedanken: Es ist Frühling; wohl dem, der jetzt ein Liebchen hat; im Lenz ist gut minnen, Daran schliesst sich zuweilen ein Lob der Frauen.

Die Winterlieder zerfallen in 2 Unterabteilungen von deutlich verschiedenem Typus.

a) Es wird Winter; das Trauern in der Natur erweckt Trauer im Herzen, sei es über unglückliche Liebe (so in Nr. 5. 6. 13. 26. 27), sei es über die Kargheit reicher Herren (so in Nr. 23. 31.)

b) Es wird Winter, aber der vergisst das Trauern, der bei liebem Weibe ruht. Darauf folgt stets ein Preis der Frauen. Hierher gehören Nr. 8. 10. 12. 17. 21.

Fast alle diese Lieder erwähnen die Frauen nur im allgemeinen. Lieder, in denen sich Konrad an eine Geliebte wendet giebt es nur vier. Ich nenne sie Minnelieder. Es sind Nr. 13. 26. 27 mit Natureingang, Nr. 28 ohne solchen. Auch der Grundgedanke und die Grundstimmung dieser Minnelieder sind überall ziemlich dieselben. Der Dichter liebt unglücklich und bittet seine Geliebte, ihm das Trauern zu wenden; daran schliesst sich in Nr. 13 ein Lob der Frauen, in Nr. 28 ein Preis seiner Geliebten. Eine besondere Stellung nimmt Nr. 6 ein. Konrad beklagt sich über die Welt unter dem Bilde einer Geliebten. Auch dies Lied beginnt mit einer Winterschilderung und gehört, dank der Allegorisierung, nach Ausdrucks- und Anschauungsweise in den Kreis der Minne- bezw. Winterlieder (Typus 2a) hinein.

Wir sehen, es ist ein kleines Repertoir von Motiven, über das unser Dichter verfügt. Eine wirklich lyrische Dichternatur freilich — gesetzt den Fall, dass eine solche sich dermassen beschränken wollte — würde imstande gewesen sein, durch ein starkes Accentuieren des Persönlichen diese Armut zu Reichtum und Ehren zu bringen. Konrad von Würzburg konnte es nicht. Gerade das, was den lyrischen Dichter eigentlich ausmacht, das persönliche Element fehlt wenigstens seinen rein lyrischen Dichtungen durchaus [1]).

Selbst die Liebe erregt ihn nicht sonderlich. Die Minne und die Frauen preist er im allgemeinen. Von seiner Minne und seiner Herrin erfahren wir äusserst wenig; und selbst in den paar Liedern, in denen er sich an seine Geliebte wendet (in Nr. 13. 26. 27. 28), stört die ärgste Reimkünstelei den

1) Anders in den Sprüchen. Da wird sein persönliches Empfinden heftig erregt, wenn z. B. reiche Herren dem Gehrenden gegenüber die Pflichten der *milte* vernachlässigten. Da heisst es etwa Nr. 19,1: *Ich solt aber singen von den rôsen rôt* . . . aber diese, sein Inneres wenig aufregende Beschäftigung legt der Dichter beiseite, denn:

Glauben an die Echheit seiner Gefühle. In Nr. 13 erscheint es beinahe zweifelhaft, ob er eine bestimmte Geliebte im Auge hat. Man sieht überall, die Sache lässt ihn ziemlich kalt.

Ziehen wir diesen Mangel des Persönlichen bei Konrads Lyrik in Betracht, so wird es uns nicht wundern, dass dies kleine Kapital immer wiederkehrender Motive auch eine gewisse Sparsamkeit an Gedanken und Bildorn, ja selbst an Worten und Wendungen bedingt, zumal daneben die Disposition, wie wir sahen, bei Gedichten des gleichen Typus ziemlich dieselbe ist und um so eintöniger wirkt, als fast alle Lieder dreistrophig sind, wenige nur haben zwei, ein einziges eine Strophe. — Über diese Einförmigkeit des Inhalts sucht uns Konrad, abgesehen von dem Wechsel der Strophenformen, vor allem durch die virtuose Behandlung eines formalen Elements hinwegzutäuschen: durch eine ausserordentlich entwickelte Reimtechnik.

Nun ist es eine aus den andern Werken des Dichters sattsam bekannte Gepflogenheit Konrads, sich in Worten, Reimen, Wendungen und Bildern zu wiederholen. Diese Neigung tritt natürlicherweise da besonders stark hervor, wo es sich um ähnliche Situationen und einen verwandten Ideenkreis handelt.[1] Hier aber haben wir ganze Gruppen von Liedern, bei denen

ich muoz strâfen die verschamten richen tugendelôsen,
die sich in der schande klôsen
hânt getan:
ich enwil niht kôsen
hiure von den rôsen
ûf dem grüenen plân,

Und in seinem energischsten Spruche droht er 19, 16:

herren kan ich villen | sam der wilde schûr | boume vellet unde si beroubet mit genühte | jô wis ich von êren frühte | kargen man | zuo der schanden sühte | sît ich mîner zühte | niht geniezen kan.

Man sieht, das Ich, mit dessen Verwendung er in seinen rein lyrischen Gedichten so zurückhält, ist wohl imstande, leidenschaftliche Empfindungen zu hegen und ihnen einen starken Ausdruck zu verleihen, — der freilich auch wieder sein Vorbild in der litterarischen Tradition des *'scheltens'* hat.

1) Die meisten Beispiele für diese Eigentümlichkeit Konrads ergeben sich wohl aus dem Vergleich der Goldenen Schmiede mit dem Leich auf Gott. In diesen beiden Dichtungen, deren Charakter einander eng verwandt ist, kehren in mehr als 24 Fällen dieselben Bilder und Gedanken wieder, und dazu fast immer in denselben Ausdrücken und denselben Endreimen.

stets dasselbe Thema in derselben Disposition variiert wird. Was Wunder, wenn wir hier die eben angeführte Eigentümlichkeit ganz besonders ausgeprägt finden!

Doch Meister Konrad war ein feinsinniger Mann, der eine hohe Meinung von seiner Kunst besass [1]), und der es mit seinem Dichterberuf, insbesondere nach der Seite der sprachlichen und metrischen Form sehr ernst nahm. Für einen solchen „Künstler“ ist plumpe Wiederholung ausgeschlossen; und so sehen wir überall in nebeneinander stehenden Gedichten zwar manche Elemente der Form und des Inhalts wiederkehren, aber fast immer zeigt in solchen Fällen das später überlieferte Gedicht eine entwickeltere Stufe.

Damit kennen wir die Wege, auf denen wir zum Beweise der chronologischen Anordnung gelangen können.

Es ist zum Ersten zu untersuchen, ob sich in benachbarten Gedichten gemeinsame Eigentümlichkeiten der Form, des Ausdrucks und des Gedankeninhalts nachweisen lassen. Daraus lassen sich schon vorsichtige Schlüsse auf die zeitliche Zusammengehörigkeit dieser Gedichte ziehen.

Das zweite und wichtigere Beweismittel ist dann, festzustellen, ob diese Elemente der Form, des Ausdrucks und des Gedankeninhalts in aufeinanderfolgenden Liedern, besonders desselben Typus, nach irgend einer Seite hin weitere Ausbildung erfahren.

Ich wende mich nun der Einzeluntersuchung zu. Der Beweis soll in zwei Absätzen geführt werden. Im ersten Kapitel ist die formale Seite der Lieder einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Die hier gewonnenen Resultate werden dann im zweiten Teile verknüpft mit den Beweisthatsachen, die sich aus einer genauen Beobachtung des Inhalts ergeben. Und zwar soll für jedes einzelne Gedicht alles zusammengestellt werden, was dafür spricht, dass es nach den vorausgehenden, vor den nachfolgenden Liedern der Ueberlieferung in C entstanden ist.

1) Vgl die Einleitungen zum Partonopier und zum Troj. Krieg, ferner Klage der Kunst und Spruch 32, 301 ff.; dazu Roethe Reinmar v. Zweter S. 187.

Kapitel I.

Die Form.

Wenn wir die Lieder Meister Konrads bei Bartsch einmal schnell auf die Form hin mustern, so fällt sofort auf, dass die Sammlung mit Gedichten von einfachem Bau beginnt, während die letzten Lieder eine ausserordentlich entwickelte Technik, vor allem Reintechnik aufweisen, und ganz besonders bemerkenswert erscheint es, dass das erste Gedicht das einfachste, das letzte das komplizierteste ist Diese Beobachtung legt die Vermutung nahe, dass sich in Konrads Liedern, eine Entwicklung seiner technischen Kunstfertigkeit nachweisen lassen müsse, und dieser Nachweis lässt sich in der That leicht erbringen.

§ 1. Der Reim.

Konrads Vorliebe für den Reim wurde in der Einleitung kurz erwähnt: es ist ein Hauptmittel. dessen er sich bedient, um durch die reiche Ausbildung dieses formalen Elementes für die Eintönigkeit des Inhalts zu entschädigen. Vor allem der innere Reim ist es, der sich seiner besonderen Pflege zu erfreuen hat. Konrads Lieder zeigen fast alle Arten des inneren Reims, welche die Kunst der Minnesänger kennt.

Ohne jeden inneren Reim finden wir nur die beiden ersten Lieder der Sammlung Nr. 3 und Nr. 4, das folgende Frühlingslied Nr. 7 und das übernächste Frühlingslied Nr. 11; das Fehlen von inneren Reimen in dem Winterliede Nr. 12, im Gegensatz zu allen anderen vorhergehenden und nachfolgenden Winterliedern, ist wohl aus der bestimmten Absicht Konrads zu erklären, durch die Kontrastierung dieses einfachen mit den

reimtechnisch ausserordentlich komplizierten folgenden Liede Nr. 13, das in demselben Tone gedichtet ist wie Nr. 12, auf seine Hörer zu wirken. (s. § 4.)

Das Frühlingslied Nr. 29 zeigt ebenfalls keine inneren Reime, doch weist die Technik seiner Endreime ihm den überlieferten Platz unter den reimtechnisch entwickeltsten Gedichten Konrads an. (s. u.)

So finden wir alle Lieder *ohne* inneren Reim — mit Ausnahme von Nr. 29 — am Anfang der Sammlung.

Der innere Reim erscheint zuerst bescheiden in Nr. 5, etwas anspruchsvoller schon in Nr. 6. Er tritt dann immer reichlicher auf; neue Reimarten kommen hinzu, das Reimbild wird durch die Verquickung der verschiedenen Arten des inneren Reims immer komplizierter, bis am Ende der Überlieferung in den Liedern Nr. 26 und 30 die einzelnen Verszeilen nur noch aus Reimworten bestehen.

Wir können das Anwachsen der Vorliebe unseres Dichters für die inneren Reime deutlich verfolgen, wenn wir die ersten vier hierhergehörigen Gedichte, Nr. 5. 6. 8. 9, uns einmal daraufhin ansehen.

In Nr. 5 tritt der innere Reim nur *einmal* auf in jeder Strophe, in Nr. 6 schon *dreimal*. In Nr. 5 und 6 aber ist es nur *eine* Art des innern Reims, die jedesmal zur Anwendung kommt; in Nr. 8 finden wir schon *mehrere* Arten (Binnenreim, Mittelreim, Inreim) neben einander.

Nr. 5 und Nr. 6 sind ferner in reimtechnischer Beziehung Vorstufen von Nr. 8 und Nr. 9, und zwar erscheint Nr. 5 als die Vorstnfe von Nr. 8, und Nr. 6 als diejenige von Nr. 9.

Nr. 5 und Nr. 8 haben beide die Reimwörter der inneren Reime in der *nämlichen* Zeile. Nr. 5 hat *Binnenreim*, Nr. 8 *Schlagreim*. Während aber Nr. 5 den Binnenreim nur in *einer* Verszeile zeigt und hier nur *zwei* Wörter auf einander reimen, treffen wir in Nr. 8 den Schlagreim in *vier* Verszeilen, und es reimen jedesmal *drei* Wörter aufeinander.

In Nr. 6 und Nr. 9 stehen die Reimwörter in verschiedenen Versen. In beiden Gedichten haben wir *Inreime*. Aber die Inreime in Nr. 6 zeigen die einfache Form, dass die ent-

sprechenden Reimwörter jedesmal in zwei direkt aufeinander folgenden Zeilen stehen, in Nr. 9 finden wir jedesmal zwei Zeilen zwischen den entsprechenden Reimwörtern: ausserdem sind die inneren Reimpaare der Stollen mit einander verschränkt. Die Schemata der Inreime in den beiden Gedichten sehen mithin so aus:

Nr. 6.		Nr. 9.
a		a
a	1. Stolle	—
—		b
a		a
a	2. Stolle	—
—		b
—		c
b	Abges.	—
b		—
—		c

Wie in Nr. 6 und Nr. 9 beim Inreim, so lässt sich bei allen von Konrad angewandten Arten des inneren Reims ein Aufsteigen entweder von seltenern zum häufigen oder vom einfachen zum komplizierten Gebrauch beobachten. Ich stelle dies für die einzelnen Reimarten fest.[1])

1) Ich bezeichne die inneren Reime nach Bartsch (Der innere Reim in der höfischen Lyrik, Germ. XII. 129—194). In einem Falle jedoch weiche ich von ihm ab. Bartsch fasst in der angeführten Abhandlung unter der Bezeichnung „Inreim“ (S. 157 ff.) zwei verschiedene Gattungen des inneren Reimes zusammen. Er nennt eine Reimverbindung „Inreim“: einmal, wenn innere Reime in verschiedenen Zeilen unter sich reimen, und zweitens, wenn ein innerer Reim einem Endreim sei es der vorhergehenden sei es der folgenden Zeile entspricht. Für diesen letzteren Fall nun erscheint mir die Bezeichnung „Inreim“ unzweckmässig und irreführend. Ich wende dafür „Schrägreim“ an, indem ich von der sinnlichen Vorstellung einer schrägen Linie ausgehe, die entsteht, wenn man das innere Reimwort mit dem entsprechenden Endreim einer vorhergehenden oder nachfolgenden Zeile verbindet.

a. Schlagreim.

Hierher gehören Nr. 8. (13). 16. 17. 26. 27.

Der Schlagreim tritt gleich ziemlich stark auf. In Nr. 8 und Nr. 16 finden wir ihn jedesmal in 4 Versen, und zwar in beiden Liedern an denselben Stellen[1]); in dem ersten Verse jedes Stollens und in den beiden ersten Versen des Abgesangs.

In Nr. 17 wird die Anwendung des Schlagreims dadurch komplizierter, dass in den beiden Versen, in denen er auftritt, das zweite Reimwort ein Endreim ist, so dass eine Mischung von Schlag- und Mittelreim entsteht. Ausserdem haben die vier Schlagreimwörter denselben Reimklang, woraus sich auch noch ein Inreim ergiebt:

17, 1: *Jârlanc wil diu heide mit leide*
5: *walt von dînem kleide nie scheide.*

Finden wir in diesen Liedern immer nur einige Verse der Strophe mit Schlagreim geschmückt, so tritt er uns in Nr. 26 und 27 in jedem Verse entgegen. Nr. 26 bezeichnet den Höhepunkt in der Anwendung des Schlagreims. Es besteht fast ganz aus einer Häufung von Schlagreimen. Neu hinzu kommt hier einmal die Gattung des stumpfen Schlagreims; dann sind in sieben Verszeilen mehrere Schlagreimpaare verschiedenen Reimklangs nebeneinander gesetzt.

---

1) Statt der zwei ersten Zeilen des Abgesangs von Nr. 8 nehme ich abweichend von Bartsch eine Zeile an und lese V. 5:

leides wunder wil darunder uns besunder tuon der winter hœne.

Diese Änderung wird durch folgende 3 Beobachtungen gestützt:

1) Es kommt oft bei Konrad vor, dass die erste Zeile des Abgesangs länger ist als die andern Verszeilen. (vgl. Nr. 5,5. Nr. 10,5, die Sprüche unter Nr. 18. 19. 31. 32.)

2) Es ist nach Analogie der andern Verse mit Schlagreimen in Nr. 8 auch hier wohl anzunehmen, dass drei einander entsprechende Reimwörter zu lesen sind.

3) Dies letztere um so eher, als auch in dem folgenden Gedichte mit Schlagreimen, in Nr. 16, die Verse mit Schlagreimen in gleicher Weise angeordnet sind. (s. o. im Text.)

Unreine Schlagreime finden wir in Nr. 13. Es sind im Ganzen vier Zeilen, jedesmal zwei direkt aufeinanderfolgende Verse, damit geschmückt. Alle diese Schlagreimpaare sind unrein, d. h. es entspricht jedesmal ein stumpfer Reim einem klingenden, und die Reimbeziehung ist dadurch ausserordentlich verwickelt, dass die vier Reimwörter in je zwei aufeinanderfolgenden Versen kreuzweise mit einander grammatische Reime bilden. Die Stellung dieses Gedichtes ist überhaupt, wie ich am Schluss dieses Kapitels darthun werde, eine ganz besondere, und die Reimbeziehungen der einzelnen Reimgeschlechter in demselben sind Dank einer bestimmten Absicht des Dichters, so ausserordentlich verwickelt, dass wir am besten thun, bei der vorliegenden Untersuchung der Reimtechnik dies Gedicht als ausserhalb der ruhigen Entwicklung stehend möglichst auszuscheiden.

b. Mittelreim.

Hierher gehören 15. 17. 23.

In Nr. 15 hat der betr. Reim (v. 4. 10. 17. 20 usw.) keine weitere Entsprechung in anderen Versen.

Über Verquickung mit Schlagreim in Nr. 17 s. S. 12.

In Nr. 23 schliesst sich noch ein übergehender Reim an den Endreim.

c. Inreim.

Hierher gehören Nr. 6. 9. (13). 15. 20. 28. 30.

Beim Inreim lässt sich nach verschiedenen Richtungen hin eine Weiterentwicklung beobachten.

α. Das Verhältnis der Verse mit Inreim zu der Verszahl der Strophe zeigt ein deutliches Anwachsen:

In Nr. 6 und Nr. 9 haben 6 Verse Inreim, 4 nicht.

In Nr. 20 haben 6 Verse Inreim, 1 nicht.

In Nr. 30 haben alle Verse Inreim.

β. In Nr. 6 und Nr. 9 ist der Inreim die einzige Art des inneren Reims; in allen folgenden Liedern ist der Inreim neben anderen Arten des inneren Reims, z. T. mit ihnen verquickt, anzutreffen. Nur in Nr. 30 ist dies nicht auch der Fall.

γ. In Nr. 30 ist dagegen der Inreim in ganz besonders entwickelter Form angewandt. Während in allen vorhergehenden

Gedichten in den zwei Zeilen mit Inreim jedesmal nur zwei Reimwörter einander entsprechen, hat in Nr. 30 jede Silbe jedes Verses in jeder entsprechenden Silbe des entsprechenden Verses ihre Reimbindung.

δ. In Nr. 6 ist die Reimstellung der Inreime:

a a a a b b

In Nr. 9 und 20:

a b a b c c

In Nr. 30:

a b a b c d c d[1])

ε. Der Abstand zwischen den zusammengehörigen Reimwörtern nimmt zu:

In Nr. 6 befinden sich die Inreimpaare stets in zwei direkt aufeinanderfolgenden Verszeilen.

In Nr. 9 liegen zwei Zeilen zwischen den entsprechenden Reimwörtern.

In Nr. 15 sind die einander entsprechenden Inreime durch fünf Verse von einander getrennt.

d. Schrägreim (s. o. S. 11 Anm.).

Hierher gehören Nr. 8. (13). 15. 17. 20. 28.

α) Es lässt sich ein Anwachsen der Vorliebe für diese Art des inneren Reims fesstellen.

In Nr. 8 finden wir ihn einmal (im Abgesang).

In Nr. 13 finden wir ihn zweimal (einmal in jedem St.).

In Nr. 15 finden wir ihn dreimal (einmal in jedem St. und im Abges.).

β) Der Abstand zwischen den Reimentsprechungen nimmt zu:

In Nr. 8 und (13) bindet der Schrägreim Wörter in zwei direkt aufeinanderfolgenden Zeilen.

In Nr. 15 liegt immer noch eine Verszeile dazwischen.

γ) Gegenüber der einfachen Form des Schrägreims, wie man sie in den ersten Gedichten (Nr. 8. 13. 15) findet, bemerken wir in den letzten Liedern Nr. 17. 28. 20 eine grössere Feinheit in der Anwendung.

1) Bei Nr. 30 sind hier nach γ) unter einem Buchstaben alle Silben des einzelnen Verses mit Ausnahme der endreimenden zu verstehen.

In Nr. 17 und Nr. 28 steht das Reimwort im Versinnern an derselben Hebungsstelle wie der voranfgehende entsprechende Endreim. Dies ist in Nr. 17 je einmal, in Nr. 28 je zweimal der Fall.

Während wir ferner in allen vorhergehenden Gedichten den Endreim dem entsprechenden inneren Reim vorhergehen sehen, treffen wir in Nr. 20 die seltene Form an, dass der Endreim dem inneren Reime folgt. (Vgl. Bartsch a. a. O.).

e. Übergehender Reim.

Bei den übergehenden Reimen lässt sich sehr schön ein Anwachsen beobachten.

In Nr. 7 treffen wir ihn einmal im Refrain.
In Nr. 10 treffen wir ihn einmal im Abgesang.
In Nr. 13 treffen wir ihn zweimal im Abgesang. (jedesmal entspricht ein stumpfer einem klingenden Reim)
In Nr. 21 treffen wir ihn einmal in jedem Stollen und zweimal im Abgesang.

Seit Nr. 21, wo im Ganzen 12 übergehende Reime verwandt werden, ist diese Art des inneren Reims Konrad so geläufig geworden, dass sie ihm gleichsam von selbst in die Feder fliesst. Wir finden in den direkt auf Nr. 21 folgenden Gedichten stets übergehenden Reim; so in Nr. 22 und Nr. 23, selbst in den Sprüchen des Aspistones unter Nr. 25 und in Nr. 26.

f) Häufung desselben Reimklangs.

Wie sich in den zuletzt überlieferten Gedichten eine Vorliebe für Häufung der Reime überhaupt bemerkbar macht (Nr. 20. 26. 27. 28. 30), so auch eine Vorliebe für Häufung von Worten desselben Reimklangs: in den Endreimen sowohl wie in den inneren Reimen. Auch hier können wir ein Aufsteigen vom sparsamen und einfachern zum häufigern und kompliziertern Gebrauch verfolgen.

In allen Gedichten bis zu Nr. 20 kehrt derselbe Reimklang höchstens viermal wieder.

In Nr. 21 treffen wir denselben Reim sechsmal.

In Nr. 23 treffen wir denselben Reim sechzehnmal an.

In Nr. 28 laufen zwei Reime nebeneinder her; der eine kehrt 8 mal, der andere 6 mal wieder.

In Verbindung mit dieser Vorliebe für Häufung desselben Reimklangs steht es auch, wenn in den letzten Gedichten die Anzahl derselben verschränkten Endreime wächst. Bis zu Nr. 28 ist das Schema dafür höchstens:

a b a b c d c d u. s. w.

In Nr. 28 kehrt ein Reim viermal, zwei zweimal wieder:

a b a b c b c b.

In Nr. 29 wechseln zwei Reime viermal miteinander ab:

a b a b a b a b.

Ich fasse die Resultate der reimtechnischen Untersuchnng zusammen:

Erstens. Es hat sich ergeben, dass in der Anwendung aller[1]) von Konrad benutzten Reimarten eine Entwicklung vom einfachen zum komplizierten, vom sparsamen zum häufigen Gebrauch stattfindet.

Daraus folgt zweitens: dass die reimtechnisch einfachsten Gedichte am Anfang, die reimtechnisch entwickeltsten und oft geradezu verwickelten am Ende der Sammlung zu finden sind. Besonders charakteristisch für die letzten Lieder ist die Anhäufung der Reime. Im ersten Teile der Sammlung finden wir demnach:

1. Alle Lieder ohne inneren Reim[2]) und ohne komplizierteres Endreimschema (vgl. unter Häufung desselben Reimklangs):

Nr. 3. 4. 7. 11. 12.

2. Gedichte mit je einem inneren Reim:

Nr. 5. 10. 14.

3. Gedichte mit nur einer Art des inneren Reims, der immer nur einige Verse schmückt:

Nr. 5. 6. 9. 16.

1) Es sind alle von Konrad gebrauchten Reimarten behandelt mit Ausnahme des Binnenreimes. Dieser ist nur im ersten Gedicht mit inneren Reimen, in Nr. 5 angewandt, dann aber wird er von der verwandten Art des Schlagreims abgelöst. Auch dies ist wieder charakteristisch für Konrads Freude am Reimgeklingel.

2) Ausgenommen ist Nr. 29, s. oben unter e).

4. Nicht alle Verse haben innere Reime ferner in:

Nr. 8. 13. 15 [1]).

Im zweiten Teil der Sammlung von Nr. 20 ab treffen wir an [2]):

1. Alle Gedichte, die in jedem Verse einen oder mehrere innere Reime zeigen:

Nr. 20. 26. 27. 30.

2. Alle Lieder, in denen eine Anhäufung desselben Reimklangs stattfindet:

Nr. 21. 23. 38.

3. Die beiden Gedichte, in denen wir eine häufigere Wiederkehr derselben verschränkten Reime beobachten:

Nr. 28. 29.

Gegenüber diesen für alle Reimarten nachgewiesenen Entwicklungsreihen erscheint keine andere Erklärung möglich, als die natürliche Annahme, dass Konrad selbst bei der Verwendung einer Reimart jedesmal mit der einfachern Form einsetzte und diese dann weiter entwickelte, dass mithin die Gedichte im ersten Teile der Sammlung zuerst, diejenigen des zweiten Teiles zuletzt gedichtet worden sind.

§ 2. Strophenbau.

Die obigen Beobachtungen werden zum Teil ergänzt und in ihrer Beweiskraft für unsere Behauptung gestützt durch gewisse Erscheinungen auf dem Gebiete der Strophentechnik.

a) Die Anzahl der Strophen.

Fast alle Lieder sind dreistrophig. Es giebt nur vier Ausnahmen, und diese finden sich sämmtlich im letzten Teil

1) Die beiden Lieder Nr. 13 und Nr. 15 zeigen beide eine ganz besonders entwickelte Reimtechnik. Vor allem Nr. 13 ist, was die Verschlingung der verschiedenen Reimgeschlechter und gewisse Feinheiten, wie rührende, reiche, grammatische Reime anbetrifft, wohl das kunstvollste Produkt der Reimkunst Konrads. Die Erklärung dafür gebe ich am Schluss der Formuntersuchung. S. 21 ff.

2) Keines von den oben angeführten Kriterien der Reimtechnik kommt für Nr. 22 in Betracht. Seine Zugehörigkeit zu den Gedichten des zweiten Teiles ergiebt sich aus einer Betrachtung der Strophentechnik (s. u.).

der Sammlung. Nr. 22. 26[1]). 28 haben je zwei Strophen, Nr. 30 zeigt nur eine Strophe.

Wenn die Dreistrophigkeit im ersten Teil der Überlieferung nirgends durchbrochen wird, im zweiten Teile gerade in den Gedichten, welche die allerentwickeltste Reimbildung aufweisen. in Nr. 26. 28. 30, so sind wir zweifellos berechtigt, in diesem Abweichen des Dichters von fester Gepflogenheit ein Kriterium zu erblicken, das den betreffenden Liedern ihren Platz am Ende der Sammlung sichert. Damit müssen wir auch, trotz des einfacheren Reimbildes, das Anrecht von Nr. 22 auf seine Stellung im zweiten Teile anerkennen.

Charakteristisch für Konrad erscheint es, wenn das letzte Gedicht Nr. 30 mit nur einer Strophe sich am weitesten von dem Usus der Dreistrophigkeit entfernt.

b) Bau der einzelnen Strophen

α) Die meisten Strophen sind dreiteilig gebaut. Von diesem Gebrauch weichen ab die am Ende der Sammlung überlieferten Lieder Nr. 27. 29. 30.

1) Bei Nr. 26 wird die Zweistrophigkeit dadurch unsicher, dass in der Hs. der Raum für eine dritte Strophe freigelassen ist. Nun kennen wir aber auch den ausserordentlichen Eifer der Liedersammler des 14. Jahrh., die glücklich sind, wenn sie irgendwo noch ein paar Strophen ausfindig machen können: zumal der Sammler unserer Hs. hätte sich so leicht keine Strophe entgehen lassen. Ich erinnere nur an das Kreuzzugsgedicht Walthers (Lachmann 14, 38 ff.), wo nicht nur einige sicher unechte Strophen zwischen den echten überliefert sind, sondern damit nicht genug noch zwei andere, ebenso unechte am Rande nachgetragen wurden. Es ist daher nicht anzunehmen, dass der Schreiber von C eine Strophe ausgelassen hat, die in seiner Vorlage stand. Eher ist es möglich, dass ihn die Hoffnung beseelte, in irgend einer Hs. noch eine dritte Strophe dieses so kunstvollen Gedichtes auftreiben zu können, und Konrads Gewohnheit, seinen Liedern drei Strophen zu geben, konnte ihn darin wohl bestärken. (Über die Gepflogenheiten der Schreiber von Liederhandschriften handelt Uhl in seiner Schrift „Unechtes bei Neifen“, Paderborn 1883.) Die Vorlage des Schreibers von C muss aber, wie sich aus unserer Untersuchung ergeben wird, auf eine von Konrad selbst geschriebene Hs. zurückgehen, und somit ist kaum anzunehmen, dass noch eine dritte Strophe existiert hat, zumal das Abweichen Konrads von der Dreistrophigkeit noch durch die Analogie von Nr. 22. 28. 30 gestützt wird.

β) Mit einer einzigen Ausnahme sind die Stollen metrisch und reimtechnisch gleich gebaut. Diese Ausnahme bildet Nr. 28 Hier ist der zweite Stollen reimtechnisch komplizierter als der erste. Das Schema für die beiden Stollen sieht so aus:

St. I a	St. II b
b c	b c
a	b
b c	b c

Auch metrisch nnterscheidet sich St. I von St. II, denn a ist ein stumpfer, b ein klingender Reim.

γ) Der Abgesang bei Konrad ist — nach der Zahl der Endreime gerechnet — gewöhnlich etwas grösser als der einzelne Stollen. Von diesem seinem Gebrauch entfernt sich der Dichter in Nr. 28 und in Nr. 26.

In Nr. 28 zählt der Abgesang gerade soviel Endreime wie ein Stollen, in Nr. 26 hingegen ist die Anzahl der Endreime dreimal so gross, wie die eines Stollens.

δ) Durch den Endreim werden Stollen und Abgesang in der Regel nur so verknüpft, dass der letzte Vers der Stollen auf den letzten Vers des Abgesangs reimt.

Ausnahmen bilden die Lieder Nr. 23 und Nr. 28, in denen die Vorliebe für die Häufnng desselben Reimklangs (s. § 1.) diese Gewohnheit durchbricht.

Somit finden wir alle Gedichte, in denen unser Dichter in der Strophentechnik von fester Gepflogenheit abweicht und sich grössere Freiheit gestattet, am Ende der Sammlung. Es gehören hierher die Gedichte Nr. 22. 23. 26. 27. 28. 29. 30. (Nr. 24. 25 scheiden als Sprüche aus). Die Erscheinung bestärkt uns in der Überzeugung, dass diese Lieder auch znletzt gedichtet wurden.

§ 3. Der Kehrreim.

Der Kehrreim erscheint nur in den Frühlingsliedern; Frühlingslieder sind: Nr. 3. 4. 7. 9. 11. 16. 20. 22. 29.

Nr. 3, das zuvorderst überlieferte und einfachste [1]) Gedicht der Sammlung, kennt ihn noch nicht. Er tritt auf in Nr. 4 und kehrt in den drei folgenden Liedern regelmässig wieder (7. 9. 11) dann verschwindet er — Nr. 16. 20. 22 haben ihn nicht —, um im letzten Frühlingsgedichte Nr. 29 noch einmal aufzutauchen.

Es lässt sich nun mit einer ganzen Reihe von Beispielen — ich verweise hier auf Kap. II — belegen, dass manche Eigentümlichkeiten der Form, des Ausdrucks und des Gedankeninhalts sich in aufeinanderfolgenden Gedichten der Sammlung wiederholen, und wir schliessen daraus, dass solche Gedichte, wie sie in der Überlieferung zusammenstehen, auch ihrer Entstehung nach zusammen gehören.

Hier finden wir in der Hs. vier aufeinander folgende Lieder desselben Typus mit demselben Kunstmittel des Kehrreims geschmückt, dessen Inhalt in allen vier Gedichten derselbe ist: gegenüber dem Refrain von Nr. 29.[2]) Die Gedichte gehören ausserdem nach § 1 sämmtlich an den Anfang von Konrads lyrischer Dichtung, denn drei von ihnen (Nr. 4. 7. 11) zeigen Strophen ohne inneren Reim,[3]) und auch Nr. 9 hat keine sehr verwickelte Reimtechnik. Sie sind alle vier komplizierter gebaut, als das einzige vor ihnen überlieferte Frühlingslied Nr. 3 (s. unt. Anm. 1), und sie sind einfacher als die drei letzten Lieder ihres Typus Nr. 20. 22. 29 (vergl. § 1). Somit könnte nur noch das Frühlingslied Nr. 16 als früher gedichtet trennend

1) Nr. 3 ist einfacher als alle Frühlingslieder, denn 1. hat es keinen Refrain, wie Nr. 4. 7. 9. 11. 29; 2. hat es keine inneren Reime wie Nr. 9. 16. 20. 22. Es ist einfacher als alle Winterlieder, denn 1. hat es keine inneren Reime wie Nr. 5. 6. 8. 10. 13. 17. 21. 23. 26. 27; 2. ist seine Strophe einfacher gebaut als die von Nr. 12, dem einzigen Winterlied, das ebenfalls keinen innern Reim hat. Endlich ist es einfacher als alle übrigen Lieder, denn es hat keine inneren Reime und ist strophentechnisch weniger entwickelt als Nr. 14. 15. 28. 30. (Tage- und Minnelieder).

2) Der Refrain von Nr. 4. 7. 9. 11 variirt das Thema: *meien bluot mannes lîp frœlich tuot liebez wîp trœstet sînen muot.* No. 29 dagegen fordert im Refrain die Hörer auf, dem Dichter beim Empfange des Maien behilflich zu sein. Nr. 29 gehört schon nach § 1 u. 2 sicher zu den später entstandenen Liedern. Diese Verschiedenheit im Refrain ist ein weiterer Beleg dafür.

3) Nr. 7 hat nur im Refrain einmal übergehenden Reim.

zwischen zwei Liedern der Gruppe stehen. Nun aber hat Nr. 16 mit den folgenden Frühlingsgedichten Nr. 20. 22 das Fehlen des Refrains gemeinsam, während Nr. 29 diesen Strophenschmuck wieder aufweist. Nr. 20. 22 gehören aber nach § 1 sicher zu den späteren Gedichten. und Nr. 16 ist eins der reimtechnisch am meisten entwickelten Frühlingslieder des ersten Teiles. Es liegt daher nichts näher als die Annahme, dass Nr. 16. 20. 22, wie sie nachbarlich überliefert sind, so auch in Konrads Frühlingsdichtung eine Episode darstellen, deren Merkmal eben das Fehlen des Refrains bildet. Damit fällt dann die Möglichkeit, dass Nr. 16 früher gedichtet sein könnte, als eins der vier nebeneinander überlieferten Frühlingslieder mit Kehrreim, und es ergiebt sich als sichere Schlnssfolgerung die zeitliche Zusammengehörigkeit von Nr. 4. 7. 9. 11.

Bei den drei ersten Gedichten dieser Gruppe, Nr. 4. 7. 9. erscheint es ferner schon aus formalen Gründen wahrscheinlich, dass sie n a c h e i n a n d e r entstanden sind: Nr. 4 zeigt die einfachste Form; es hat inneren Reim weder in der Strophe noch im Refrain. Nr. 7 hat inneren Reim nur in einer Zeile des Refrains, Nr. 9 dagegen hat innern Reim in zwei Zeilen des Refrains und in 6 Zeilen der Strophe. Nr. 7 und 11 erscheinen dadurch noch weniger einfach als Nr. 4, dass sie beide Strophen von 14 Zeilen aufweisen, während die Strophe von Nr. 4 nur 11 Verse zählt.

In der anderen Gruppe, der o h n e Kehrreim: Nr. 16. 20. 22, lehrt die Vergleichung der Form nur, dass Nr. 16 vor Nr. 20; 22 entstanden ist.

§ 4. Die beiden Liedpaare Nr. 12. 13 und Nr. 14. 15.

Ich lasse jetzt die Formbetrachtung zweier Liedpaare folgen, bei deren Bau es auf den ersten Bliek einleuchtet, dass das zweite Gedicht jedesmal später entstanden ist als das erste.

a. Nr. 12. 13.

Wenn das Gedicht unter Nr. 13, welches ebenso wie Nr. 12 ein Winterlied ist, dasselbe Metrum, denselben Strophenbau und, mit Ausnahme eines Reimes, dieselbe Anordnung der Endreime zeigt wie Nr. 12, wenn es aber gegenüber dem einfachen Reim-

bilde von Nr. 12, das keinen inneren Reim besitzt, eine ganz ausserordentlich verwickelte Reimtechnik aufweist, sowohl in den Endreimen, wie in einer Fülle von inneren Reimen, so steht es fest, dass das Lied Nr. 13 später gedichtet sein muss als Nr. 12. Ich lasse das Reimbild der beiden Gedichte folgen:

	Nr. 12		Nr. 13.	
	a	1	1 a r. R.	
St. I.	b	2	2β ——— b	St. I.
	c	3	3 β — b — c r. R.	
	a	4	4 a r. R.	
St. II.	b	5	5 β ——— b	St. II.
	c	6	6 β — b — c r. R.	
	d	7	7 d	
	e	8	8 δ ——— e r. R.	
Abges.	d	9	9 d	Abges.
	e	10	10 δ ——— e r. R.	
	c	11	11 e r. R.	

In dem Schema zu Nr. 13 bezeichnet r. R. rührenden Reim, β den grammatischen Reim zu b, δ den zu d.

Das Bild der Endreime wird dadurch komplizirter in Nr. 13, dass drei Reime a, c, e rührend sind.

Die inneren Reime gehören unter folgende Rubriken:

1) Inreime 2 β: 3 β: 5 β: 6 β: | 8 δ: 10 δ.
2) Schrägreime 2 b: 3 β u. 3 b | 5 b: 6 β u. 6 b.
3) Übergehende Reime (nicht ganz rein) 7 d: 8 δ | 9 d: 10 δ.

Ferner bilden grammatische Reime in chiastischer Stellung:

1) Die inneren Reime von 2. 3 mit dem Endreim von v. 2.
2) „ „ „ von 5. 6 mit dem Endreim von v. 5.
3) „ „ „ von 8. 10 mit den Endreimen von v. 7. 9.

Konrad hat sonst (abgesehen natürlich von den Sprüchen) nie zwei Gedichte in demselben Tone verfasst. Das liess seine Anschauung von Kunst als technischer Vollendung nicht zu. That er es nun hier, so liegt die deutliche Absicht vor, seine Zuhörer, die das erste Gedicht desselben Tones kannten, durch eine virtuose Behandlung der Reimtechnik in einem

Gedichte des gleichen Tones zu überraschen. Dann aber kann Nr. 13 nicht lange nach Nr. 12 entstanden sein, denn wenn seine Hörer das erste Lied nicht mehr frisch im Gedächtnis hatten, wäre des Dichters Absicht nicht erreicht worden. Wahrscheinlich sind die beiden Lieder zusammen vorgetragen und höchst wahrscheinlich auch zusammen entstanden, Nr. 13 als ein Trumpf auf Nr. 12.

Denn um ein solch kompliziertes Reimbild mit dieser Fülle von gegenseitigen Beziehungen zn schaffen, wie es in keinem seiner anderen Lieder, und in solcher Durchbildung wohl auch bei keinem andern gleichzeitigen Liedkünstler wieder begegnet, musste ihm das Vers- und Strophentechnische des Tones so geläufig sein, dass ihm daraus keinerlei Schwierigkeiten erwuchsen. Wenn wir nun auch annehmen müssen, dass Konrad alle seine Lieder auswendig konnte, so war ihm doch sicher an keinem Zeitpunkte diese technische Seite so vertraut wie da, wo ihm der Rythmus von Nr. 12, in der Komposition von drei Strophen zur Anwendung gelangt, gewissermassen noch im Ohre lag. Und einen solchen Zeitpunkt höchster Vertrautheit anzunehmen für die Entstehungszeit von Nr. 13, ist doch wohl das Natürlichste.

Diese hier so hoch entwickelte Reimtechnik beweist nichts gegen unsere Behauptung einer chronologischen Anordnung der Gedichte in der Hs., deren Nachweis sich ja zum Teil auf die Entwicklung des Reimtechnischen stützen soll. Abgesehen davon, dass das Charakteristikum der späteren Lieder mehr in der Fülle von Reimwörtern als in der feinen Anwendung und Verschlingung der einzelnen Reimgeschlechter besteht, lässt gerade das durchsichtige Bestreben, durch Fülle und Feinheit der Reime zu wirken, gegenüber dem einfachen Gedichte desselben Tones, keinerlei Erstaunen über eine an verhältnismässig früher Stelle so ausserordentlich entwickelte Reimtechnik aufkommen. Konrad wollte eben zeigen, dass es nicht Armut an Erfindungsgabe war, die ihn in demselben Tone dichten liess, und darum musste er natürlich etwas ganz Besonderes schaffen. Dass er den Ton genau im Kopfe hatte, machte ihm die Sache um so leichter; er konnte seine 'Kunst' um so mehr auf eine vollendete Durchbildung des Reimtechnischen konzentriren.

b. Nr. 14. 15.

Ein ähnliches Verhältnis wie in den beiden eben behandelten Liedern tritt uns entgegen in Nr. 14 u. 15. Wenn hier auch nicht wie oben Ton und Anordnung der Endreime übereinstimmen, so ist es doch zweifellos, dass Nr. 15 später entstanden ist als Nr. 14. Dass Nr. 14 freilich direkt vor Nr. 15 verfasst wurde, geht hier aus der Formbetrachtung noch nicht hervor; der Beweis dafür muss dem II. Kapitel überlassen bleiben.

Beide Gedichte sind Tagelieder, sie behandeln dasselbe Thema. Aber während Nr. 14 dies in drei Strophen von nur 14 Verszeilen thut, zählt die Strophe von Nr. 15 22 Verse.

Nr. 14 hat ferner nur an einer Stelle inneren Reim, Nr. 15 an 9 Stellen.

Die spätere Entstehung von Nr. 15 erscheint schon durch diese Thatsachen einigermassen gesichert.

Zusammenfassung.

Ehe ich jetzt zum zweiten Teile der Untersuchung übergehe, fasse ich alles zusammen, was sich uns für die relative Chronologie der lyrischen Gedichte Konrads bereits ergeben hat.

1) Die Lieder Nr. 3—17 sind eher entstanden als Nr. 20—30 (§ 1 u. 2).

2) Frühlingslieder (Nr. 3. 4. 7. 9. 11. 16. 20. 22. 29):

Nr. 3. 4. 7. 9. 11. 16 gehören vor Nr. 20. 22. 29 (§ 1 u. 2).

Nr. 3. 4. 7. 9. 11 gehören vor Nr. 16 (§ 3).

Nr. 3 ist vor Nr. 4. 7. 9. 11 etc. zu setzen (§ 3 Anm.).

Nr. 4. 7. 9. 11 bilden eine Episode in Konrads Frühlingsdichtung und gehören zeitlich zusammen (§ 3).

Nr. 4 nach 3, vor 7. 9. 11 (§ 3).

Nr. 7 nach 3. 4, vor 9 (§ 3).

Nr. 11 nach 3. 4, vor 16 (§ 3).

[Es fehlt in der Beweiskette für die chronologische Anordnung der Frühlingslieder hier noch das Glied Nr. 11 nach 9.]

Nr. 16. 20. 22 bilden eine zweite Episode in Konrads Frühlingsdichtung und gehören zeitlich zusammen (§ 3), daher auch:

Nr. 16. 20. 22 vor 29 (§ 3).
Nr. 16 vor 20. 22 (§ 1 u. 2).
Nr. 20. 22 nach 16, vor 29 (§ 3 u. 1).
[Es fehlt hier das Glied: Nr. 20 vor 22.]
Nr. 29 letztes Frühlingslied (§ 1. 2. 3).

3) Winterlieder (Nr. 5. 6. 8. 10. 12. 13. 17. 21. 23. 26. 27):

Nr. 5. 6. 8. 10 12. 13. 17 vor 21. 23. 26. 27 (§ 1. 2. 4a).

Nr. 5 ist das einfachste Winterlied und das einfachste Gedicht mit inneren Reimen, daher:

Nr. 5 nach 3. 4, vor Nr. 8. 10. 12. 13. 17. (§ 1 u. Vorbem.)
Nr. 6 nach 5, vor 8 (§ 1).
Nr. 5. 6 nach 3. 4, vor 8. 9 (§ 1).

Nr. 8 nach 3. 4 5. 6, vor Nr. 13 mit seiner komplizierten Reimtechnik, und daher auch vor Nr. 12 (§ 1 u. § 4a).

Nr. 10 vor 12 u. 13 (§ 1 u. § 4a).
[Es fehlt hier das Glied: Nr. 8 vor 10.]
Nr. 12 vor 13, nach Nr. 5. 6. 8. 10 (§ 1 u. 4a).
Nr. 13 nach 5. 6 8. 10. 12, vor Nr. 21. 23. 26. 27 (§ 1 u. 2).
Nr. 17, vor Nr. 21. 23. 26. 27 (§ 1).
[Es fehlt hier das Glied: Nr. 13 vor Nr. 17.]
Nr. 21 vor 23 (§ 1).
Nr. 23 vor 26. 28 (§ 1 u. 2).

4) Lieder mit anderem Inhalt:

Tagelieder: Nr. 14 vor 15. (§ 4b)

Nr. 30 ist das letzte Lied in der Überlieferung sowohl, wie in Konrads Liederdichtung überhaupt (§ 1. 2 u. Vorbem.).

Die Minnelieder Nr. 26. 27. 28 gehören zu den zuletzt gedichteten Liedern Meister Konrads (§ 1 u. 2).

Kapitel II.

Untersuchung des Inhalts und Zusammenstellung aller Beweismomente für die chronologische Anordnung der Lieder.

Den oben aus der Formbetrachtnng geschöpften Resultaten lässt sich aus einer in's Einzelne gehenden Untersuchung des Inhalts eine noch grössere Anzahl ergänzender und verstärkender Momente zur Seite stellen. Und das wundert uns nicht; denn wenn wir hier einmal annehmen, dass die Gedichte in der Reihenfolge entstanden sind, wie C sie überliefert, und wenn überhaupt die Schwäche Konrads, sich zu wiederholen, in den Liedern konstatiert werden kann, so ist doch nichts eher zu erwarten, als dass gerade in zusammenstehenden Gedichten sich die Belege dafür bieten werden. Kann man aber auch hier den Beweis erbringen, dass sich überall in benachbarten Liedern gemeinsame Züge sowohl, wie anderseits Fortentwicklung in Wort, Wendung und Bild feststellen lassen, so ist an einer chronologischen Anordnung der Lieder füglich nicht mehr zu zweifeln. Selbstverständlich werden sich die stärksten Anklänge in Gedichten desselben Typus finden lassen.

Vorher aber muss ich noch einmal die Aufmerksamkeit auf die Anordnung der Lieder im allgemeinen hinlenken. Wir machen nämlich die Beobachtung, dass fast in regelmässigem Turnus Sommer- und Winterlieder mit einander abwechseln. Nur einmal wird dieser Wechsel unterbrochen.

Die Anordnung von Frühlings- und Winterliedern ist folgende: Nr. 3. 4 Fll. — 5. 6 Wll. — 7 Fl. — 8 Wl. — 9 Fl. — 10 Wl. — 11 Fl. — 12. 13 Wl.[1]) — 16 Fl. — 17 Wl.[2]) — 20 Fl. — 21 Wl. — 22 Fl. — 23 Wl.[3]) — dann fehlt ein Frühlingslied, und es folgen die Wll. und Minnelieder 26. 27.[4]) — 29 Fl.[5]) — 31 W.-Spruch.

Ein solch regelmässiger Wechsel legt die Vermutung nahe, dass Konrad längere Zeit hindurch Jahr für Jahr sein Frühlingslied und sein Winterlied gedichtet habe.

Es erscheint wohl auffallend, dass ein Lyriker in jedem Jahr nur e i n Frühlings- und ein Winterlied, höchstens z w e i dichtet und keine anderen lyrischen Gedichte produciert. Aber Konrad ist auch kein Lyriker. Diese Fll. und Wll. machen den grössten Bestand seiner Liederdichtung aus. Seine Liebeslieder sind nur wenige, und auch diese sind fast ganz unpersönlich. Es drängt ihn nichts, hier seinen Empfindungen Ausdruck zu geben, weil er überhaupt kein lyrisches Empfinden besitzt. Diese Fll. und Wll. hat er sicher zum grössten Teil, wenn nicht alle, auf Bestellung angefertigt.

Nun ergab es sich aus dem vorigen Kap. schon mit hoher Wahrscheinlichkeit, dass innerhalb einer Gattung von Liedern, der Frühlingslieder, schon seiner Form nach fast ein jedes Gedicht begründeten Anspruch auf den Platz besitzt, welchen die Hs C ihm anweist. Wenn es mir nun gelingt, diese Wahrscheinlichkeit durch weitere Beweisthatsachen zur Gewissheit zu erheben, so hat unsere These auch für die anderen Lieder ein starkes Rückgrat gewonnen. Können wir nämlich dann zwischen den einzelnen Fll. und den danebenstehenden Wll. jedesmal Beziehungen feststellen, und lässt sich auf der anderen Seite für die Wll. unter sich eine chronologische Anordnung mit noch grösserer Wahrscheinlichkeit feststellen, wie sich dieselbe schon

1) Nr. 14 u. 15 sind Tagelieder.

2) Nr. 18 u. 19 bringen Sprüche: Nr. 19, 1—10 enthält eine Sommerschilderung, ist daher wohl in denselben Frühling zu setzen wie Nr. 20

3) Nr. 24 u. 25 sind Sprüche.

4) Nr. 28 ist ein Minnelied.

5) Nr. 30 ist ein Tagelied.

aus Kap. I ergeben hat, so ist damit so gut wie bewiesen, dass Konrad wirklich in jedem Jahr sein Frühlings- und sein Winterlied dichtete, und dass die Fll. und Wll. in der Reihenfolge entstanden sind, wie C sie überliefert.

Die Untersuchung scheidet sich daher von selbst in 3 Paragraphen. Im ersten werden die Frühlingslieder, im zweiten die Winterlieder und im dritten die Minne- und Tagelieder behandelt. Es wird für jedes einzelne Lied alles zusammengestellt, was sich an Beweisthatsachen für unsere Behauptung ergiebt.

§ 1. Die Frühlingslieder.

[Nr. 3. 4. 7. 9. 11. 16. 20. 22. 29.]

(Vgl. den Schluss von Kap. I.)

Nr. 3.

Nr. 3 ist das einfachste Gedicht der Sammlung überhaupt (S. 20 Anm. 1), daher sein Platz an erster Stelle schon gesichert

Beziehungen zu Nr. 4:

Die Interjektion „*hey*“ leitet in beiden Gedichten denselben Gedanken ein.

Nr. 3,14: *hey wie dem sîn leit verswindet!*

Nr. 4 Refrain: *hei waz er nu fröiden hât!*

Dieser Interjektion bedient sich Konrad nur noch einmal: in Nr. 11,25. Es lässt sich überhaupt für diese ersten Frühlingslieder eine ganze Reihe von stilistischen Mitteln nachweisen, die immer wieder an derselben Stelle zur Anwendung gelangen.

So beginnt in Nr. 3. 4. 7. derselbe Gedanke stets mit *wol*:

3,11: *wol dem manne, der mit wîbe*
disen sumer sô vertrîbe,
— — — — — — —

4,33: *wol im, der nu minnet*
ein sælic wîp!

7,37: *Sô wol dem manne, der nu sî*
vrô von wîbes minne!

Ein neues Schilderungsmoment des Frühlings wird in Nr. 3. 4. 9 jedesmal mit *dâ bî* eingeführt:

3,5: *dâ bî kleine vogele singent . . .*
4,6: *dâ bî kleidet sich der walt, . . .*
9,8: *dâ bî siht man wunne mê, . . .*

Die Reimverbindung *walt: vil manicvalt* kehrt nur in folgenden Gedichten des ersten Teiles wieder: 3,8 : 10. 4,7 : 10. 7,28 : 29. 11,28 : 30.

Nr. 3 vor Nr. 4.

a) s. Kap. I (S. 20 Anm. 1).

b) In Nr. 3 wird die Blumenpracht folgendermassen geschildert:

3,3 *bluomen rôt, gel unde blanc*
dur daz grüene gras ûf dringent.

In Nr. 4 werden diese Blumen *rôt, gel unde blanc* — hier freilich *blâ* — mit Namen genannt:

4,23 *blâwen vîol, grüenen klê,*
die gelwen zîtelôsen
unde rôte rôsen
— — — — —

c) Ein Anwachsen der Neigung zur Allitteration lässt sich in der Ausführung desselben Schilderungsmomentes beobachten. Wir lesen 3,5 *dâ bî kleine vogele singent*
alsô fröiderîchen sanc . . .

In Nr. 4 ist ein Wort mit gleichem Anlaut hinzugekommen.

4,9. 11 *süezen sanc darunder*
singent wol diu vogellîn . . .

Dass diese Steigerung nicht als Zufall angesehen werden darf, ergiebt sich daraus, dass in einem folgenden Liede, Nr. 9, in derselben Phrase die allitterierenden Worte sich noch um eines vermehrt haben und der stärkeren Wirkung wegen in éine Verszeile gesetzt sind;

9, 6. 7. *diu vogellîn*
singent süezen sumersanc

Nr. 3 und 4 vor Nr. 7.

a) s. Kap. I (Zusammenfassung).

b) Einen ausserordentlich instruktiven Einblick in Konrads Arbeitsweise erhalten wir in folgender Entwicklungsreihe, die

den sichersten Beweis dafür bietet, dass Nr. 3 und 4 vor Nr. 7 verfasst sein müssen. Es handelt sich um die Farbenpracht der Blumen. Wir haben eben schon die Stellen aus Nr. 3 u. 4 kennen gelernt, aber ich muss sie hier noch einmal anführen, weil sich dadurch eine bessere Anschauung des Vorgangs geben lässt:

Es heisst in Nr. 3, 3. 4 *bluomen rôt, gel unde blanc*
dur daz grüene gras ûf dringent } Motiv a.
— — — — — — — —

Dazu kommt: v. 9. 10. *ûz dem swarzen dorne lachet*
wîziu bluot vil manicvalt } Motiv b.

Das mit a bezeichnete Motiv wird nun, wie wir oben sahen, in Nr. 4 weiter entwickelt. Das Motiv b kommt in 4 nicht zur Anwendung. Es hiess in Nr. 4:

4,23 *blâwen vîol, grüenen klê,*
die gelwen zîtelosen
unde rôte rôsen
— — — — — — — —

In dieser Erweiterung von Nr. 4, die sich nirgends sonst wiederfindet, wird nun das Motiv a nach Nr. 7 übernommen, zugleich aber das Motiv b aus Nr. 3 herzugezogen.

Daraus ergiebt sich: Nr. 7, 23 ff.

a { *man siht durh grüenez gras ûf gân*
gelwe zîtelôsen;
bî den rôten rôsen
glenzent vîol blâ;

b { *durh die swarzen dorne lachet*
wîziu bluot vil manicvalt;

Und nun zieht der Dichter gleichsam einen Strich, zählt die aus Nr. 3 und Nr. 4 herbeigeholten Farben zusammen und fährt fort:

Summa: *die sehs varwe treit der walt ...*

Auch das Motiv b kommt nur in diesen beiden Liedern Nr. 3 und Nr. 7 zur Anwendung.

Deutlicher wie hier lässt sich das Verfahren des Liederdichters Konrad nirgends illustrieren. Wir sehen daraus, wie stark Konrad früher gedichtete Lieder benutzt, und wie sehr wir berechtigt sind, aus gemeinsamen Zügen und Entwicklungsreihen in zusammenstehenden Gedichten sichere Schlüsse zu ziehen für die zeitliche Zusammengehörigkeit dieser Lieder sowohl, wie für die frühere oder spätere Abfassnng eines Gedichtes.

Zusammengehörigkeit von Nr. 4 und Nr. 7.

Zwischen Nr. 4 und Nr. 7 giebt es noch eine ganze Reihe von Beziehungen.

a) Wir sahen eben schon, dass die Registrierung der Blumenpracht nach den einzelnen Blumenarten sich nur in diesen beiden Liedern vorfindet. Aber Konrad giebt in Nr. 7 keine plumpe Wiederholung des vorigen, sondern er belebt die trockene Aufzählung von Nr. 4 durch eine stilistisch feinere Anordnung, indem er zwei von einander unabhängige Sätze bildet und in jedem Satze zwei Farben näher mit einander in Verbindung bringt (s. die Citate S. 30).

a) Nur in diesen beiden Gedichten findet sich eine Teilung des Genusses der Frühlingsschönheit zwischen Auge und Ohr:

4, 39: *swâ dien ougen liehten schîn*
die blüenden boume bringent
und den ôren singent
diu vogellin . . .

Ähnlich heisst es 7, 44 ebenfalls am Schlusse des Gedichts:

sô diu bluot ir gelfen schîn
sînen ougen schenket
und diu lerche klenket
in daz ôre sîn.

Aber wenn in Nr. 7 die Blüte ihren *gelfen schîn* den Augen *schenket* und die Lerche *in daz ôre klenket*, so ist das zugleich sinnlicher und in einem ohrenfälligern Reimpaar ausgedrückt, wie in Nr. 4, wo die blühenden Bäume sich damit begnügen, *liehten schîn* zu *bringen* und *diu vogellin* ganz allgemein nur *den ôren singent.*

Das Wort *klenken* findet sich nur in Nr. 4 und 7: 4, 20 und 7, 49. Nur einmal gebraucht Konrad noch das Kompositum *erklenken* 20,6 [1]).

c) In Nr. 4 singt nur die Nachtigall:

4, 20 *ûz der blüete klenket*
— — — — — — —
manec wildiu nahtegal

In Nr. 7 kommt die Lerche hinzu.

7, 11 *dô diu liebe nahtegal*
und diu lerche wilde
sanges ein unbilde
schellent . .

d) In Nr. 4 endlich heisst es vom Walde:

4, 7 *dâ bî kleidet sich der walt,*
der hât der loube ein wunder;

In Nr. 7 wird das Bild von dem gewandanfertigenden Walde noch weiter ausgeführt und gleich der Stoff angegeben:

7, 29 — — — *der walt,*
der — — —
— *ûz loube machet*
kleider wolgestalt.

Durch diese grosse Anzahl von Anklängen und Entwicklungen in Nr. 3. 4. 7 ist die Stellung 3 vor 4, 4 vor 7, wie sie sich aus Kap. I schon ergeben hatte, durchaus gesichert.

Nr. 9 nach Nr. 7.

a) Ein sicherer Beweis, dass 9 nach 7 gedichtet ist, ergab sich schon aus der Formbetrachtung (vgl. Kap. I Zusammenfassung).

b) Gemeinsamer Züge finden sich eine ganze Reihe in den beiden Liedern:

1) Prof. Schröder bemerkt hierzu: '*klenken* (und *erklenken*) ist eines jener Worte aus Konrads heimischem, fränkischem Sprachschatz, deren sich der Dichter erinnerte, als ihm bei vorgeschrittener Reimkunst und dem Streben, durch den Reim Überraschungen zu bereiten, das Materiäl der Litteratursprache nicht immer ausreichte'.

So die Anrede an die Jugend, die nur hier vorkommt:

7, 7 *fröiderîch gemüete*
zimt den jungen wol . .

9, 27 *minne ist jungen liuten für trûren guot.*

Auch in Nr. 9, 1. 2 ist von den Kleidern des Waldes die Rede, wie in Nr. 7, von da ab kommt dies Motiv nicht mehr vor. Während aber in Nr. 4 und Nr. 7 der Wald sich selbst bekleidet — das verknüpft diese beiden Gedichte enger —, besorgt in Nr. 9 der Mai dies Geschäft:

9, 1 *Meie den grüenen walt*
hât bekleit . . .

Der Ausdruck *geblüemet* findet sich in Nr. 4, 5. Nr. 7, 19 und Nr. 9, 15. Er kommt dann nur noch einmal vor in Nr. 29, 28. In Nr. 7 und Nr. 9 steht er jedesmal im Anfang der zweiten Strophe.

Der Bedingungssatz des Gedankens: „Minne macht Freude, wenn der Frühling überall blüht" wird in 7. 9. 11. 16. gegenüber allen anderen Gedichten mit *sô* eingeführt.

7, 47 *sô diu bluot ir gelfen schîn . .*
— — — — — — —

9, 33 *sô der walt gezieret lît . .*
— — — — — —

11, 30 *sô geloubet stêt der walt . .*
— — — — — —

16, 17 *sô der wase grase- grüene tragende wirt . .*

Ein Anklang findet sich auch im Kehrreim:

In Nr. 7 heisst es *Meien bluot hôchgemuot sendes herzen sinne minne- clîchen tuot*; in Nr. 9 *Der meie machet hôhen muot.*

Dass alle Gedichte mit Refrain im Anfang der Sammlung — Nr. 4. 7. 9. 11 — Kehrreime mit demselben Inhalt haben, sahen wir schon in Kap. I.

Während ferner der Dichter sich in Nr. 7 nur an die Jungen wendet (s. oben), redet er in Nr. 9 auch die Alten an. 9, 4 *zweie sich jung und alt.* Wenn, wie wir gesehen haben, die Anrede an die Jungen sich nur in Nr. 7 und 9 findet, und der Dichter in Nr. 9 noch die Alten hinzunimmt, so ist das

sicher eine Erweiterung dessen, was sich ihm aus Nr. 7 darbot.

Der sicherste Beweis aber dafür, dass Nr. 9 nach 3. 4. 7. gedichtet ist, ergiebt sich aus folgender Beobachtung. Das Bild, wie die Blumen aus dem Grase hervordringen, ist in Nrr. 3. 7 einfacher als in Nr. 9.

So heisst es in Nr. 3, 3 *bluomen — — — —*
dur daz grüene gras ûf dringent . .
Ähnlich in Nr. 7, 23 *man siht durh grüenez gras ûf gân*
die gelwen zitelôsen . . .

Um ein Moment vermehrt erscheint die Schilderung in
Nr. 9, 9 *bluomen rôt — — — —*
dringent in touwe durh den grüenen klê.

Nr. 9 vor Nr. 11.

Die Bereicherung des obigen Bildes ist kein Zufall, das erhellt daraus, dass im folgenden Frühlingsliede Nr. 11 zu der erweiterten Schilderung von Nr. 9 noch ein neuer Zug hinzutritt:

11, 11 *manic bluome dur den klê*
wol betouwet âne wê
gegen der sunnen lachet.

In 9 und 11 dringen die Blumen durch den *klê*, während sie in 3 u. 7 durch das *gras* dringen; nur in 9 u. 11 dringen sie ferner im *touwe* durch den *klê*, aber in Nr. 11 ist das Bild gegenüber Nr. 9 noch erweitert.

Es finden sich sonst noch Beziehungen zwischen beiden Gedichten.

In den oben erwähnten Bedingungssätzen, die in Nr. 7. 9. 11. 16 mit *sô* eingeleitet werden, zeigen Nr. 9 und 11 eine nahe Übereinstimmung. In beiden Gedichten ist an der betreffenden Stelle vom belaubten Walde die Rede:

Nr. 9, 33 *sô der walt gezieret lît*
inne mit loube — — —
Nr. 11, 30 *sô geloubet stêt der walt*
— — — — — —.

In der ersten Strophe am Anfang findet sich in beiden Gedichten endlich die Verbindung: *der boume blüete*: 9, 6 *ûz*

der boume blüete; 11, 3 *von der boume blücte*. Diese Verbindung kehrt nur noch einmal am Ende der Sammlung wieder: 29, 8 *ûz der boume blüete*. Bei der Abfassung von Nr. 11 lag der Klang dem Dichter noch von Nr. 9 her in den Ohren.

Reim- und Wortanklang zeigt sich überhaupt in der ersten Strophe der beiden Lieder.

9, 1–3 *Meie den grüenen walt*
hât bekleit
gar mit sîner güete — — —
Darauf reimt v. 6 *ûz der boume blüete* — — —
Hierzu vgl. Nr. 11, 3 *von der boume blücte*
4 *stânt si wol bekleit*.
7 *wan des meien güete* . . .

Weitere Beweise dafür, dass Nr. 11 nach Nr. 9 gedichtet ist, ergeben sich aus Beziehungen zu den benachbarten Winterliedern (s. unten § 2).

Nr. 16 nach Nr. 11

a) Nr. 16 nach Nr. 3. 4. 7. 9. 11, vor Nr. 20. 22. 29; siehe Kap. I Zusammenfassung.

b) Der Beziehungen zwischen Nr. 11 und Nr. 16 giebt es viele. Beide Gedichte beginnen mit demselben Worte *Heide*; ausserdem kehrt in beiden Liedern im ersten Satze das Zeitwort *zieren* wieder.

11, 1. *Heide velt berg unde tal*
sint gezieret überal . . .
16, 1. *Heide mit leide zieret sich gar âne wê.*

Ferner lesen wir 11, 20: *meie wunneclîche zît*
mit den bluomen teilen
— — — *wil.*

Dieses *wil* findet sich nur noch in dem Frühlingsgedicht Nr. 16, häufiger in Winterliedern:

16, 2 *wunnen mê*
bringen uns der meie wil:

Etwas Gemeinsames klingt auch aus einigen Schlussversen der beiden Gedichte heraus:

an 11, 49 *der gê sterben unde sî*
lebender fröide ûf erde frî.
erinnert 16, 23 *fröide ist tôt*
âne minneclîchiu wîp.

Nur noch in diesen beiden Liedern spricht Konrad von dem Trost, den die Frauen gewähren:

Nr. 11 Refrain *liebez wîp*
trœstet sînen muot.
v. 51. *wîp hânt alle wünne*
mit trôst überzilt.

Ebenso in Nr. 16, 25
dem niht schœne lœne gît der wîbe trôst.

Die Reihenfolge 9 vor 11, 11 vor 16 wird ausserdem noch gesichert durch eine allmähliche Vermehrung der Reimentsprechungen auf *ê*.

So hat Nr. 9 nur 2 Reimwörter 8: 10 *wunne mê: dur den grüenen klê*, Nr. 11 hat 3 Reimwörter 9: 11: 12 *als ê: dur den klê: âne wê.* Ähnlich nun wie Nr. 7 Motive aus Nr. 3 und 4 übernahm, holt Nr. 16 sich 4 Reimwörter aus 9 und 11 herbei: 1: 2: 4: 5 *âne wê* (11): *wunnen mê* (9): *als ê* (11): *dur den klê* (11 u. 9).

Dies Beweismoment gewinnt dadurch an Bedeutung, dass die Verbindung *wunnen mê* nur in diesen beiden Liedern auftritt und die Reime auf *ê* sich in allen drei Gedichten in der ersten Strophe finden.

Nr. 16 vor Nr. 20.

Zwischen Nr. 16 und Nr. 20 giebt es wenig Beziehungen; mehr schon zwischen Nr. 16 und dem Sommerspruch 19, 1—10.

Nr. 16. 20. 22 gehören durch die Refrainlosigkeit zusammen (s. Kap. I).

Nr. 16 vor 20. 22. 29 und nach 3. 4. 7. 9. 11, siehe Kap. I und oben Kap. II § 1.

Beziehungen zwischen Nrr. 16. 19. 20.

Nur in diesen 3 Gedichten finden wir die Reimbindung *schœne: gedœne* 16, 4: 4. 19, 5: 6. 20, 6: 7.

In allen drei Gedichten ferner sind die Rosen die Vertreterinnen der Blumenschönheit:

Nr. 16, 8 *daz gevilde wilde rôte r ô s e n treit*
Nr. 19, 1 *Ich solt aber singen*
von den r ô s e n rôt . . .
9 *ich enwil niht kôsen*
hiure von den r ô s e n . . .
Nr. 20, 1 *Tou mit vollen aber triufet*
ûf die r ô s e n . . .

16 nnd 19 haben noch weitere Uebereinstimmungen mit einander. In beiden Liedern findet sich die Reimbindung
rôsen rôt: sende nôt 16, 19:20. 19, 1:4.

liehte bluomen giebt es nur in (Wl. Nr. 13, 4.) Nr. 16, 6 (Wl. Nr. 17, 2. 22.) und Nr. 19, 6.

Nur in Nr. 16 und Nr. 19 gebraucht Konrad endlich vom Singen des Menschen den Ausdruck *dœne, gedœne.*

16, 10 *Grüezen mit süezen d œ n e n sol man aber die zît*
19, 5 *daz ich mit g e d œ n e liehte bluomen schœne*
niht geprîsen mac.

Nr. 20 nach Nrr. 3 – 16 ergiebt sich ausser aus Kap. I noch dadurch, dass der Dichter zwei Ingredienzen der Frühlingsschönheit, die Blüten, die durch den Tau dringen und die Vögel, die aus den Blüten heraus ihre Stimme erklingen lassen, mit einander verschmilzt, während sie in den vorhergehenden Frühlingsliedern entweder neben einander oder vereinzelt erscheinen. Er findet dazu noch in Nr. 20 die glückliche Durchführung des verbalen Ausdrucks, so dass er die Frühlingspracht gleichsam vor unseren Augen entstehen lässt.

Nr. 20, 1 ff. *Tou mit vollen aber triufet*
ûf die rôsen âne tuft.
ûzer bollen schône sliufet
manger lôsen blüete kluft.
dar în senkent sich diu vogellîn,
diu gedœne lûte erklenkent,
daz vil schœne kan gesîn.

Ehe ich nun den Beweis erbringe, dass Nr. 20 vor 22 entstanden ist, betrachte ich das Verhältnis zwischen 22 und 29.

Nr. 22 gehört vor Nr. 29.

a) s. Kap. I (Zusammenfassung).

b) Beide Gedichte beginnen mit denselben Worten:

22, 1 u. 29, 1 *Willekomen sî diu zît.*

Mit diesem Heilruf empfängt der Dichter gleichsam im Auftrage seiner Zuhörer den Frühling, und dadurch unterscheiden sich die beiden Lieder von allen vorhergehenden Frühlingsgedichten, denn überall sonst erscheint der Dichter umgekehrt gewissermassen als Herold des Frühlings an seine Hörer, denen er den Reichtum seines Herren zeigt, und die er auffordert, sich darüber zu freuen.

An derselben Stelle der ersten Strophe findet sich noch einmal eine gleiche Verszeile:

22, 5 *heide in liehter varwe lît . .*

29, 5 *heide in liehter varwe lît . .*

Dies Motiv wird in Nr. 29 noch durch einen Zusatz erweitert:

29, 6 *unde in touwes flüete,*

Daraus ergiebt sich die spätere Entstehung von Nr. 29.

Die *liehte varwe* findet sich ebenfalls nur in den beiden Liedern.

Nr. 20 vor Nr. 22. 29.

Dass Nr. 29 das letzte Frühlingsgedicht Konrads ist, geht aus Kap. I und den eben vorgebrachten Ausführungen mit Sicherheit hervor. Aus den vielfachen Übereinstimmungen zwischen Nr. 22 und Nr. 29 muss geschlossen werden, dass diese beiden Lieder eng zusammen gehören. Damit ist dann auch die Stellung von Nr. 22 nach Nr. 20 gesichert. Hierfür spricht auch, dass in Nr. 22 zum erstenmale das Prinzip der Dreistrophigkeit durchbrochen wird (s. Kap. I). Indirekt wird die Reihenfolge 20 vor 22 unten in § 2 durch Beziehungen zu den danebenstehenden Wintergedichten noch weiter gesichert.

So haben wir überall in benachbarten Frühlingsliedern eine Fülle von gemeinsamen Zügen sowohl, wie von Entwicklungen in Wort, Ausdruck und Bild feststellen können. Dadurch werden die oben in Kap. I gewonnenen Resultate in jeder Beziehung bestätigt und verstärkt.

Die chronologische Anordnung der Frühlingsgedichte ist somit durchaus erwiesen.

§ 2. Die Winterlieder.

[Nr. 5. 6. 8. 10. 12. 13. 17. 21. 23. 26. 27. 31,1—19.]

Die Untersuchung über die Winterlieder wird in zweifacher Weise geführt (s. d. Einl. zu Kap. II): a) Einmal wird für jedes einzelne Gedicht festgestellt, ob sich Beziehungen zu den benachbarten Frühlingsliedern nachweisen lassen. b) Auf der anderen Seite wird die Stellung eines jeden Wintergedichtes innerhalb der Chronologie der Lieder dieses Typus selbst fixiert. Hieraus ergiebt sich dann, dass die Winterlieder unter sich ebenfalls ihrer Entstehung nach chronologisch angeordnet sind, und dass Konrad Frühlings- und Wintergedichte in derselben abwechselnden Reihenfolge verfasst hat, in der C sie uns überliefert. Die Beziehungen zu den benachbarten Wintergedichten bringen den dazwischen stehenden Frühlingsliedern wiederum eine weitere Festigung ihrer überlieferten Position.

Nr. 5.

a) Beziehungen zu Frühlingsliedern (Nr. 5 nach 3. 4. s. Kap. I S. 10. 16). Zunächst Fl. 3 ∾ Wl. 5. Die Zusammenstellung *reinen, guoten wîp* findet sich nur in 3, 23 und 5, 16, beide Male in der letzten Strophe.

Gedanke und Reim verknüpfen Nr. 3 u. 5 an folgenden Stellen:

Fl. 3, 17 *reiner wîbe güete*
— — — — — —
fröiwet mannes hôchgemüete;

Wl. 5, 19 *iuwer güete hôchgemüete bringen sol*
dem getriuwen manne . . .

Das Wort *hôchgemüete* kehrt erst wieder in den Tageliedern Nr. 14. 15, wo es abermals zwei Gedichte mit einander verknüpft.

An Nr. 3, 4 *fröiderîchen sanc* klingt an 5, 18 *fröiderîch gemuot.* Das Wort *fröiderîch* findet sich nur noch in Nr. 7 und dann erst wieder in Nr. 17.

Weiter Wl. 5 ∾ Fl. 7. — In Nr. 7 Fl. erstreckt sich die Übereinstimmung mit Nr. 5 auch auf das mit *fröiderîch* verbundene Wort *gemuot*: wir lesen Nr. 7,7 *fröidêrîch gemüete.*

Nach Nr. 7 hin weist ferner die nur zu diesen beiden Liedern zu belegende Verbindung *sendez herze*: Nr. 5, 8 und Nr. 7 im Refrain.

b) Nr. 5 Wl. vor 6 Wl., s. Kap. 1, ebenso Nr. 5 nach 3. 4. Im übrigen findet sich in derselben Strophe bei beiden Gedichten ein Wortanklang:

5, 4 *daz durh minne lîdet nôt*
6, 7 *die nôt mîn herze klaget . . .*

Die Beziehungen der Winterlieder untereinander sind bei weitem nicht so zahlreich, wie es bei den Frühlingsliedern der Fall ist. Es trifft sich darum doppelt günstig, dass wir die Chronologie der Frühlingslieder sichern konnten. Denn ebenso wie hier bei Nr. 5 lässt sich bei vielen Wintergedichten eine Reihe von Beziehungen zu den umstehenden Frühlingsgedichten feststellen, und so ist uns die sichergestellte zeitliche Folge der Fll. eine feste Stütze auch für den Beweis einer chronologischen Anordnung der Winterlieder.

Nr. 6.

a) Nr. 6 Wl. und Nr. 7 Fl. werden dadurch mit einander verknüpft, dass in beiden Gedichten den letzten Strophen ein vierfacher Reim gemeinsam ist.

6, 21 ff. *minne : ûze und inne : sinne : ungewinne*
vgl. 7, 38 ff. *minne : ûze und inne : gewinne : sinne*

Die Verbindung *ûze und inne* kehrt nirgends sonst wieder.

b) Nr. 6 Wl. nach 5 Wl. vor 8 Wl. (s. Teil I. ebenso Nr. 5. 6 vor 8. 9.) Zwischen 6 und 8 lassen sich Anklänge feststellen in den ersten und dritten Strophen.

In Nr. 6, 1. 2. 4. 5 reimt *scheiden : kleiden : heiden : leiden*; in Nr. 8, 3 finden sich die Reimentsprechungen: *kleide : leide : scheide.*

In der letzten Strophe reimt in Nr. 6:

süeze : müeze : büeze : grüeze;
in Nr. 8. *grüezen : büezen : süezen.*

Ebenso findet sich in der letzten Strophe von Nr. 6 die Reihe: *minne* : (*ûze und inne*) : *sinne* : *mit gewinne*; entsprechend in Nr. 8: *minne* : *sinne* : *mit gewinne*.

Konrad hat in Nr. 8 diese Reime einfach aus Nr. 6 herübergenommen.

Nr. 8.

a) Beziehungen zu den Frühlingsliedern 7. 9.

Ein und denselben Gedanken finden wir ähnlich ausgedrückt in Nr. 8 und Nr. 7, und die Ausdrucksweise ist nur diesen beiden Gedichten eigentümlich:

7, 37 *Sô wol dem manne, der nu sî*
vrô von wîbes minne!

8, 9 *Swer nu frô belîbe von wîbe.*

Ebenso eignet nur diesen beiden Liedern und dann den abermals benachbarten Gedichten 12. 13 das Substantiv *herzeliep*.

7, 45 *liep nâch herzeliebe denket . .*

8, 20 *unde machet herzeliebe trûren swach.*

Auf der anderen Seite giebt es eine Fülle von Beziehungen zwischen Nr. 8 und Nr. 9.

So treffen wir in Nr. 8, 6 : 8 die Worte *der winter hœne* im Reim auf *schœne*; derselbe Reim *hœne* : *schœne* zeigt sich wieder in Nr. 9, 13 : 16, sonst finden wir ihn in keinem anderen Gedichte.

In Verbindung mit dem Reim *hœne* ist aus Nr. 8 auch der *winter* in das Frühlingslied Nr. 9 herübergenommen. Das zeugt um so mehr für die Abhängigkeit von Nr. 8 und damit für die frühere Abfassung von Nr. 8, als in keinem anderen Frühlingsgedichte des verflossenen Winters gedacht wird. Das Motiv ist durch den Reim in die Frühlingsdichtung eingeschlüpft. Die betreffende Stelle in Nr. 9 lautet:

9, 13 *Hœne der winter was . .*

Die in 8, 20 auftauchende Phrase:

machet herzeliebe trûren swach

kekrt in etwas anderer Form wieder in Nr. 9 beim Refrain:

dâ bî trûren swachet diu minne guot.

Die heilende Macht der Minne spielt eine Rolle in den benachbarten Liedern Nr. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

In Nr. 8 sagt der Dichter:

8, 23 f. — — *ir sêren dienestman*
heilen si mit senfter arzenîe kan.

In Nr. 9 wird die *arzenîe* näher bezeichnet:[1])

9, 28 *heilen ir helfe kan*
wunden lîp;
herzeclichez triuten vil sanfte tuot.

In beiden Gedichten steht der Gedanke in der letzten Strophe.

b) 8 Wl. nach 6 Wl., siehe Kap. I und unter Nr. 6.

8 Wl. vor 10 Wl. Wie wir eben sahen, ist Nr. 8 Wl. sicher vor Nr. 9 Fl. zu setzen. Nr. 9 Fl. aber ist zweifellos vor Nr. 10 Wl. entstanden; den Beweis bietet eine Gedankenentwicklung. die sich in Nr. 10 gegenüber Nr. 9 nachweisen lässt

In Nr. 9 lesen wir in der letzten Strophe:

V. 27 *minne ist jungen liuten für trûren guot.*

Ebenfalls in der letzten Strophe kehrt dieser Gedanke in Nr. 10 wieder, aber hier in sehr erweiterter Fassung:

26 *wie mag in den ouwen*
iemer bluot betouwen,
diu für trûren bezzer sî
sendem manne,
danne wîbes minne?

Ausserdem werden Nr. 9 Fl. 10 Wl. 11 Fl. mit einander verknüpft durch die Reimbindung *künne: wünne*, die allen dreien gemeinsam ist und sonst nur noch einmal in Nr. 20 auftritt.

Da nun Nr. 10 sicher nach Nr. 9, Nr. 8 aber vor Nr. 9 (s. oben) verfasst ist, so muss auch Nr. 8 vor Nr. 10 entstanden sein trotz des komplizierteren Reimbildes.

Gestützt wird dieser Schluss noch durch das Vorhandensein mehrerer Beziehungen zwischen Nr. 8 Wl. und Nr. 10 Wl.

1) Noch genauer wird das Rezept angegeben in Nr. 12, 26:
ir gebærde, ir lachen unde ir schouwen
heilent minnesiechen muot.

Der Gedanke: 8, 11: *wîp sint âne lougen den ougen vil tougen ein gewin, der vil baz dann alle bluomen drinne tuot* erscheint zierlicher ausgedrückt in den oben zitierten Versen:

10, 26 *wie mag in den ouwen*
iemer bluot betouwen,
diu für trûren bezzer sî
sendem manne,
danne wîbes minne?

In der letzten Strophe bei beiden Liedern (8, 21 f. 10, 30 ff.) findet sich der dreifache Reim:

minne : mit gewinne : sinne.

In Nr. 8, 22 *wil* die Minne *fröide mêren;* ähnlich heisst es in 10, 18: *wîbes künne wünne kan gemêren.*

Somit erscheint der Platz, den Nr. 8 in der Überlieferung einnimmt, nach jeder Seite hin gesichert.

Nr. 10.

a) Beziehungen zu den Frühlingsliedern 9 Fl. und 11 Fl.

Nr. 10 nach 9 siehe oben unter Nr. 8.

Auch Nr. 10 und Nr. 11 haben deutliche Beziehungen zu einander.

So bezieht sich der Dichter in Nr. 11 gleichsam auf einen Ausspruch in Nr. 10, wenn er den Gedanken verstärkt. Der Positiv 10, 19:

wîbes künne
wünne kun gemêren . . .

wird zum Superlativ in 11, 51:

wîp hânt alle wünne
mit trôst überzilt.

Besonders eng erscheint Nr. 10 mit Nr. 11 verknüpft durch das nur hier vorkommende Wort *grœset* und seine Reimbindung *lœset*, 10, 8 : 10 und 11, 29 : 32.

Das Adjektivum *frî* in prädikativer Stellung wird nur in diesen beiden Gedichten angewandt:

10, 33 *si kan . . . .*
machen aller sorgen frî
11, 50 *unde sî*
lebender fröide ûf erde frî.

Die Stellung von Nr. 10 zwischen Nr. 9 in Nr. 11 ist damit gesichert, ebenso auf diese Weise die Folge: Fl. Nr. 9 vor Fl. Nr. 11. (vgl. § 1).

b) Nr. 10 Wl. nach 8 Wl., s. unter Nr. 8.

Nr. 10 Wl. vor 12 Wl., 13 Wl., s. Kap. I.

Ferner: Nr. 10 vor 12. Der Gedanke:

10, 12. *Swer bî liebe læge,*
sît er sich bewæge
der vil schœnen sumerzît,
spilnder fröide er plæge, . . .

findet sich in entwickelter Form, aber mit Anklang in Wort und Wortverbindung wieder in Nr. 12, und ebenfalls am Eingang der zweiten Strophe:

12, 12 *Klage ein man niht lilgen unde rôsen,*
noch diu kleinen vogellîn,
der mit herzeliebe jârlanc spilnder wunne pfliget!
der vergizzet wol der zîtelôsen,
swenne er bî dem trûte sîn
nâhe und wunneclîche dise lange nehte liget.

Die Anklänge liegen in den Reimworten *pfliget : liget* — 10 *plæge : læge* sowie in der Verbindung *spilnde wunne* = 10 *spilnde fröide.*

Die Verbindung *spilnde fröide* findet sich sonst nur noch in dem folgenden Wl. Nr. 13, 18; *spilnde wunne* aus Nr. 12 wird nirgends sonst angewandt. Dadurch werden diese drei Winterlieder eng aneinander geknüpft.

Die *scharpfen winde* aus 10, 5 sind 13, 7 zu *küelen scharpfen winden* geworden.

Nrr. 12 und 13.

Nr. 12. 13 nach 5. 6. 8. 10, siehe Kap. I.

Nr. 12 und 13 werden mit den vorhergehenden Liedern Nr. 8. 9. 10. 11 dadurch verbunden, dass auch in ihnen von der Heilkraft der Minne die Rede ist (vgl. unter Nr. 8).

In allen vorstehenden Gedichten preist der Dichter die Frauen höher als die Blumen, in Nr. 12 holt er daneben noch

seine Vergleiche aus dem Mineralreich und schliesst damit, dass nichts auf Erden herrlicher sei als *der süezen wîbe solt.*

12, 29 *wîp sint bezzer danne vil gesteines*
oder silber unde golt;
ûf der erde wart nie niht sô reines
sam der süezen wîbe solt.

Das bestätigt seine Stellung nach den vorhergehenden Liedern Nr. 12 Wl. vor 13 Wl. Nr. 12 und Nr. 13 gehören sicherlich ganz eng zusammen, und Nr. 13 ist sicher nach Nr. 12 gedichtet; vgl. dazu Kap. I § 4a.

Andere Beziehungen giebt es wenig zwischen den beiden Gedichten, dafür sorgte der Reimzwang in Nr. 13 und der verschiedene Inhalt der beiden Lieder. Nr. 12 gehört zu Typus b, Nr. 13 zu Typus a der Wll. Ausserdem denkt Konrad in Nr. 13 an eine bestimmte Geliebte, während Nr. 12 allgemein gehalten ist. Die Anklänge sind derart, wie sie aus einem eben gedichteten Liede in der Erinnerung haften bleiben und leicht von selbst in die Feder laufen konnten. Ich führe sie an:

12, 2 *liehte bluomen* 13, 4 *liehte bluomen*
{ 12, 13 *diu kleinen vogellîn* 13, 11 *kleiner vogellîne*
{ 12, 25 *der wilden kleinen vogellîne.*
(Die *kleinen vogellîn* finden sich sonst nur noch in 17, 6.)
12, 11 *sendez trûren* 13, 15 *sendez trûren.*
(Diese Verbindung findet sich nur hier.)
12, 14 *herzeliebe* 13, 22 *diu herzeliebe*
12, 13 *spilnder wunne* 13, 18 *spilnde froide* (vgl. oben).

Einige Beziehungen giebt es zwischen den Wll. Nr. 12. 13 und dem Fl. Nr. 16.

Der Plural *löiber* erscheint in den Natureingängen zuerst bei Nr. 12, 8 *nu sint sîniu löiber val;* er kehrt wieder in Nr. 16, 7 und in Nr. 17, 6.

Auch die *liehten bluomen* von Nr. 12. 13 finden wir wieder in Nr. 16, 6. 17, 3. 22, weiter in 19, 6. Dann sind sie verschwunden.

Nr. 17.

a) Anklänge an das vorhergehende Frühlingslied Nr. 16 bieten folgende Stellen:

Wortanklang: 16, 2 *wannen mê*
bringen uns der meie wil:
17, 4 *die der süeze meie kunde bringen.*

Vgl. oben „*löiber*".

Vgl. eben „*liehte bluomen.*"

Nr. 17 vor 20, siehe Kap. I (Zusammenfassung).

b) Dass Nr. 17 Wl. nach den vorhergehenden Winterliedern Nr. 12 und 13 gedichtet ist, ergiebt sich aus folgenden Beebachtungen.

Gleich der Anfang zeigt eine Erweiterung gegenüber dem Anfang von Nr. 13, wenn dem Verbum *sich vrijen*, das nur hier noch sich findet, ein Zeitwort von ähnlicher Bedeutung zugesellt wird.

13, 1 *Jârlanc vrîjet sich diu grüene linde*
dazu vgl. 17, 1 *Jârlanc wil diu heide mit leide*
vrîjen unde enblœzen sich . .

Hat Kenrad in Nr. 12 gesagt, dass es auf der Erde nichts Reineres gäbe als die Frauen, so versteigt er sich in Nr. 17 mit seinem Lobe in den Himmel:

17, 25 *gote in sînen kœren*
was vil wol, dô sîn gedanc
reiniu wîp ân allen wanc
schuof — — —

Endlich: in Nr. 12 drückt Konrad den Gedanken: „Frauen sind besser als Blumen und Vogelgesang" so aus:

12, 23 *Prîsen wir diu minneclichen frouwen*
für des liehten meien bluot
unde für der wilden kleinen vogellîne sanc!

Dieser Vergleich erscheint in Nr. 17 schärfer formuliert, indem die beiden Vergleichsobjekte *liehte bluomen* und *der vogele sanc* in enge Beziehung gebracht werden zu Auge und Ohr:

17, 22 *man sol wîp für liehte bluomen schouwen,*
unde für der vogele sanc
wiplich kôsen hœren.

17, 16 *die langen winterzit* erinnert an *dise langen nehte* in Nr. 12, 17.

Zu Nr. 17, 6 *löiber* vgl. oben S. 45. Auch die Verbindung *grüeniu löiber* weist nach Nr. 12 hin, vgl. 12, 5 *mit grüenem loube*. Von dem grünen Laube ist nur in diesen beiden Gedichten die Rede und in dem folgenden Winterliede Nr. 21, 2.

Nr. 21.

a) Nr. 21 Wl. zeigt Anklänge sowohl an Nr. 20 Fl. wie an Nr. 22 Fl. Dadurch wird auch die Folge Nr. 22 Fl. nach 20 Fl. (s. § 1) weiter gesichert.

In Nr. 20, 10 heisst es:

daz im künne fröide mêren
ein bescheiden sælic wîp.

Der Ausdruck *fröide mêren* findet sich in der entsprechenden Strophe bei demselben Gedanken in Nr. 21, 18:

wîbes minne mêret baz
fröide sendem manne.

Nur in Nr 20 und 21 werden die Frauen *sælic* genannt; und zwar ist *sælic* in Nr. 20 einfach attributiv gebraucht, während es sich in Nr. 21 prädikativ mit emphatischer Betonung vorfindet.

Nr. 20, 10 *ein bescheiden sælic wîp,*
Nr. 21, 28 *ach got, wie sælic sint diu minneclichen wîp*

Auf der anderen Seite ist Nr. 21 eng mit Nr. 22 verknüpft.

Nur in diesen beiden Liedern wird davon gesprochen, dass der Tau den Klee erquickt, während in allen anderen Gedichten nur von betauten Blumen im allgemeinen (9, 9. 10; 10, 27; 11, 11; 13, 4) oder von betauten Rosen (6, 12. 15; 20, 12) die Rede ist:

21, 18 *wîbes minne mêret baz*
fröide sendem manne,
danne klê von touwe naz.

Dazu vgl. 22, 26 *dâ geilent wîp*
minnegernder manne lîp,
alsam daz tou den grüenen klê.

Der *grüene klê* in Nr. 22 bedeutet eine Erweiterung gegenüber Nr. 21, und auch in der vorausgehenden Zeile erscheint der Ausdruck gesteigert: *minnegernder manne* gegenüber *sendem manne.*

Dies Bindemittel ist um so fester, als nur in diesen beiden Liedern der betaute Klee zum Vergleich benutzt ist.

Auch hier wird das Wort *sælic* (s. oben) gebraucht; der Mann wird *sælic* genannt, *der minnen sol*:

22, 15 *Fröuwe sich ein sælic man . . .*

Reimanklang findet sich ferner in Reimen auf *ê*: Nr. 22, 18 : 22 : 28 *als ê : kalten snê : klê* — Nr. 21, 1 : 2 : 5 *kalten snê : klê : als ê* (3. 4. 6. *mê : stê : wê*).

b) Nr. 21 nach Nr. 12. 13. 17, siehe Kap. I. Beziehungen existieren nach 12 und nach 17 hin.

An 12, 15 *der vergizzet wol der zîtelôsen,*
swenne er bî dem trûte sîn
dise langen nehte liget.
erinnert 21, 12 *Swer bî liebe sunder nît*
dise lange winterzît
lît, der vergizzet wol der sumerlichen tage.

Wenn 21, 14 *der vergizzet wol der sumerlichen tage* an 12, 15 anklingt, so weist 21, 13 *dise lange winterzît* daneben deutlich nach 17, 16 *die langen winterzît.*

Auch hier wie in Nr. 12. 17 findet sich das *grüene loup*: 21, 2 *mê siht man grüenes loubes in dem walde niht.*

An gleicher Stelle in der Winterschilderung gebraucht Konrad in Nr. 17 und 21 das Verbum *twingen*:

17, 7 *des wil rîfe twingen dich* (den Wald)
dazu vgl. 21, 7 *manicvalter sorgen schar*
twinget daz gevilde.

Durch diese Fülle von Beziehungen ist das Anrecht von Nr. 21 auf seinen Platz fest bewiesen.

Eine Rückbeziehung auf Nr. 16 sei noch nachgeholt. 21, 30 *man sol guote frouwen schouwen für des meien bluot* nimmt der Stropheneingang 16, 19 *Schouwen die frouwen sol man für die rôsen rôt* deutlicher wieder auf, als das dazwischenstehende 17, 22 ff, das wir oben zu 12, 23 ff stellten.

Von jetzt ab fliessen die Beweise aus dem Inhalt spärlicher: das erklärt sich aus der Häufung von Reimen, die in diesen letzten Gedichten das Charakteristikum bildet (s. Kap. I), denn

durch den Zwang, Reimwörter zu finden, wurde natürlich der Inhalt und die Wahl des Ausdrucks stark beeinflusst. Doch ergiebt sich die späte Entstehung dieser Lieder mit Sicherheit allein schon aus der Formbetrachtung.

Nr. 23.

a) Nur eine Beziehung giebt es zwischen Nr. 23 Wl. und dem vorausgehenden Frühlingsliede Nr. 22:

Der Gedanke 22,6 *si gestet sich* (die Heide nämlich)
mit rîlicher sumerwât.

erscheint in der Schilderung von Nr. 23 wieder, aber weiter ausgeführt:

23,7 *grüeniu kleit*
unde weit
ir (der Heide) *der liehte sumer sneit.*

Es handelt sich um das gleiche Motiv und einen ganz ähnlichen Fortschritt, wie wir ihn oben bei 7, 29 ff. gegen 4, 7 f. konstatiert haben.

b) Nr. 23 Wl. nach 21 Wl. und vor 28 siehe Kap. I. Nr. 23 vor 28 wird dadurch weiter gesichert, dass die Reimwörter auf *-eit*, die in Nr. 28 gebraucht werden, alle schon in Nr. 23 zu finden sind.

Nr. 23 ist aber auch sicher vor den folgenden beiden Liedern mit Winterschilderung Nr. 26. 27 gedichtet worden, denn diese werden dadurch fest mit einander verknüpft, dass sie zugleich Minnelieder sind. Dass Nr. 26, welches nur aus Reimwörtern besteht, später als Nr. 23 gedichtet sein muss, erscheint sicher. Sind nun Nr. 26 und Nr. 27 mit einander eng verbunden, so schliessen wir, dass Nr. 23 auch vor Nr. 27 gedichtet sein muss.

Über Nr. 26 und Nr. 27 siehe unter § 2.

Nr. 31, 1—19.

Es erübrigt nur noch für Nr. 31, 1—19 einiges zu ermitteln, was ihm seinen Platz als letzter Winterspruch sichern könnte.

Dies geschieht vielleicht dadurch, dass sich hier einige Züge finden, die wir nirgends in den vorhergehenden Winterliedern antreffen.

So heisst es v. 4f.: *löiber ab der linden*
rîsent von den winden.

Dieses Schilderungsmoment erscheint nirgends vorher.
Ebensowenig das folgende:

v. 6 *unde lâzent dürre sich beschouwen.*

Auch der Gedanke v. 13 *der meie widerbringet bluomen unde löiber in dem hage* ist neu und noch in keinem Winterliede gestreift.

Wir haben also für jedes einzelne Wintergedicht eine ganze Reihe von Beziehungen zu den benachbarten Frühlings- und Winterliedern feststellen können. Diese Übereinstimmungen waren zum Teil derart, dass sie direkt auf zeitliche Nachbarschaft hinführten, zum Teil konnte man aus einer Entwicklung des Motivs der oder Phrase auf die spätere oder frühere Entstehung des einen oder des anderen schliessen. Wenn wir die in Kap. I gewonnenen Resultate hiermit vergleichen und sie zur Verstärkung heranziehen, so ergiebt es sich mit Sicherheit, dass die Sommer- und Winterlieder in der abwechselnden Reihenfolge entstanden sind, wie C sie überliefert.

§ 3. Minne- und Tagelieder.

Es erübrigt nun noch, den Minneliedern Nr. 26. 27. 28, den Tageliedern Nr. 14. 15 und dem tageliedartigen Gedichte Nr. 30 ihre Stellung zu sichern. Dann ist der Beweis erbracht, dass alle Lieder Konrads in C chronologisch angeordnet sind.

Nr. 26. 27. 28.

Ich beginne im Anschluss an § 2 mit der Betrachtung der Lieder Nr. 26. 27. 28.

Diese Lieder bilden eine Episode in Konrads lyrischer Dichtung. Nur in ihnen redet er eine bestimmte Frau, seine Geliebte direkt an.

26, 11 *Trût brût, sich mich an!*
27, 9 *Gnâde, frouwe reine: du meine mich armen!*
28, 7 *Küniginne mîne sinne tuo gesunt!*
13 *Frouwe mîn du verkêre mîniu leit!*

Mit Ausnahme von Nr. 28, 7, finden sich die Stellen, in denen K. sich direkt an seine Geliebte wendet, stets im Anfang der letzten Strophe.

Alle drei Gedichte gehören ferner ganz sicher in die Schlusspartie der Sammlung, wie sich in Kap. I feststellen liess.

Nr. 27 und Nr. 28 sind aus Gründen der Strophentechnik nach Nr. 26 zu setzen, denn:

Nr. 27 ist das erste Gedicht ohne dreiteilige Strophe, und in Nr. 28 ist der erste Stollen einfacher gebaut als der zweite.

Nr. 28 gehört durch den Inhalt fest mit Nr. 26. 27 zusammen, erscheint aber dadurch als nach Nr. 26. 27 gedichtet, dass der Dichter hier zum ersten und einzigen Male — die Tagelieder natürlich ausgeschlossen — den Natureingang fortlässt und sich so von fester Gewohnheit entfernt.

Zwischen den drei Liedern giebt es sonst nur wenig Beziehungen, doch knüpfen diese wenigen Anklänge jedesmal zwei Gedichte fest zusammen.

So erscheint nur in Nr. 26, 18 und in Nr. 27,8 die Reimbindung *niuwe*: *riuwe.* Auch das Wort *riuwe*, sonst bei den Minnesängern ein so häufiger Ausdruck für Liebesleid, kommt nur eben in diesen beiden Liedern vor.

Nr. 27. 28.

Die letzte Zeile von Nr. 27 (12) heisst:

ûz der minne fiure dîn stiure mich scheide!

Gleich der erste Vers von Nr. 28 nimmt dies Bild von dem Minnefeuer, das nirgends sonst sich in Konrads Gedichten findet, auf und führt es weiter aus.

28, 1—4. *Mînen muot hât diu minne sêre enzunt: als ein gluot ich enbrinne zaller stunt.*

Die Zusammengehörigkeit von Nr. 26. 27. 28. sowohl wie die Entstehung nach der Reihenfolge der Überlieferung erscheint somit durchaus wahrscheinlich. Dass die Gedichte nach Nr. 23 und den vorhergehenden Liedern verfasst sind, erhellt noch daraus, dass Nr. 23 sicher vor Nr. 28 entstanden ist (s. Kap. I). Da nun Nr. 28 eng mit den vorhergehenden Minneliedern zusammengehört, so folgt, dass auch diese nach Nr. 23 ent-

standen sein müssen, selbst wenn sie nicht eine so entwickelte Reimtechnik und so viele künstlerische Freiheiten in der Strophentechnik zeigten, wie keines der Gedichte von Nr. 3—23 sie kennt.

Nr. 30

Ansserdem ist es auf der anderen Seite zweifellos, dass Nr. 26. 27. 28 vor Nr. 30 entstanden sein müssen. Denn Nr. 26 nnd Nr. 30 bieten zwar dieselbe Erscheinung, dass ein jedes Wort seine Reimentsprechung hat; während aber Nr. 26 die bezüglich der technischen Schwierigkeit immerhin einfache Form zeigt, dass ein jedes Wort auf das nächstfolgende reimt, reimt in Nr 30 jedesmal eine ganze Zeile auf die übernächste ganze Zeile. Damit hat Konrad, was kaum glaublich schien, die Reimtechnik von Nr. 26 noch übertrumpft. Aber es ist ihm sauer geworden, denn es ist sicher nicht zufällig, dass gerade Nr. 30 nur ans einer einzigen Strophe besteht.

Wenn nun Nr. 30 später gedichtet ist als Nr. 26, so schliessen wir nach obigen Ausführungen auch mit Sicherheit auf Entstehnng nach Nr. 27 und Nr. 28.

Es bliebe nnr noch die Möglichkeit, dass Nr. 30 vor Nr. 29 gedichtet sei. Aber hierfür kann nichts angeführt werden, während die Reimkünstelei und der Strophenbau Nr 30 sicher an die letzte Stelle setzen. Es liegt daher kein Grund vor, Nr. 30 von seinem Platze wegzurücken.

Nr. 14 u. 15.

Nun bleibt nns nur noch die Aufgabe, die beiden Tagelieder Nr. 14 und 15 auf ihrem Platze zn festigen.

Dass Nr. 14 vor Nr. 15 gedichtet sein muss, sahen wir schon in Kap. I § 4 b.

Dies bestätigt sich aus einer Vergleichung des Inhalts der beiden Gedichte.

Die Disposition in beiden Liedern ist dieselbe:

Str. 1. Der Wächter singt sein Warnlied,
Str 2. Die Frau erwacht und stimmt ihre Klage an,
Str. 3. Letzte Liebkosungen und Abschied.

Aber in Nr. 15 ist die Ausführung der letzten Strophe entschieden künstlerischer und dem dramatischen Charakter weit

lebendiger angepasst, als in Nr. 14. Während in Nr. 14 nnnatürlicherweise der Ritter gar nicht zu Worte kommt und die letzten Zärtlichkeiten sowie die Trennng uns nur beschreibend vorgeführt werden, lässt das zweite Tagelied den Liebenden ebenfalls über die Trennung klagen und sich die letzten Liebkosnngen und Küsse erbitten.

Fs finden sich ansserdem eine Menge Beziehungen zwischen beiden Liedern. Ich zähle sie auf:

14, 45 *Von der stimme ein frouwe guot begunde jâmer unde trûren in ir herze mûren* = 15, 23 *Ein frouwe schœne von der stimme — — — erschrac.*

14, 8 *er wache und île balde hinnen.* = 15, 41 *wache und île von mir hin.*

14, 9 *von liebe scheide er sich enzît;* = 15,5 *der scheide sich enzît von liebe, daz im nâhe lît.*

14, 21 *fröide muoz mir sûren* = 15, 17 — *dem ze bitter al sîn fröide werden mac.*

Die Bezeichnung *ze grunde* 14, 22 = 15, 26 *gar ze grunde* (nur hier).

14, 39 *ir hôchgemüetc was gelegen* = 15, 38 *sô verbarc mîn hôchgemüete sich,*

14, 30 *zein ander twungen sich mit leide die geliebenbeide..* = 15, 47 *zuo der schœnen twanc er sich . . .*

Der Wächterruf beginnt in beiden Liedern mit *swer:*

14, 5 *swer nâch senelicher nôt* = 15,3 *swer nâch sînes herzen wal.*

Aus dieser grossen Reihe von Übereinstimmungen geht hervor, dass die beiden Gedichte direkt hinter einander entstanden sein müssen. Wenn wir nun noch Beziehungen zu den benachbarten Liedern nachweisen können, so ist auch ihre Stellung in der Überlieferung gesichert.

An Nr. 13, 27 *hilf mir sorgen binden*
erinnert Nr. 15, 45 *dem ritter küene sorge entsperret wart.*

Die Verse 15 8. 9 *manic wildiu nahtegal*
lûte dœnet âne zal
klingen an an Nr. 11, 5 *hœrent, wie diu nahtegal*
suoze dœnet âne zal.

Auch auf die nachfolgenden Lieder weisen mehrere Übereinstimmungen hin.

14, 5 *senelicher nôt* = 15, 49 *sender not* = 16, 20 *sende nôt*. Diese Verbindung *sende nôt* findet sich nur in Nr. 15 und 16

Das Adj. *herzesüeze* treffen wir nur in Nr. 14 und 17: 14, 33 *herzesüezen kus*, 17, 18 *herzesüezen frouwen*,

Ebenso die Reimbindung 14, 23 *(ge)drungen: sungen* = 17, 11 : 14 *sungen: (ver)drungen*.

Die Wendung *diz merke ein ritter* 15, 17, die (wie Prof. Schröder bemerkt) buchstäblich einem Gedichte des Meissners (MSH. III 90) entnommen ist, erscheint leise variiert in der ersten Spruchreihe, 18, 37 *diz merke ein herre*.

Das Adjektiv *glanz* taucht auf in Nr. 15 und findet sich nur noch in zwei späteren Liedern: Nr. 20 und 23. 15, 32 *glanzen schîne* — 20,20 *glanzer stæte* — 23, 23 *glanze rôsen*.

Wenn wir nun noch erwägen, dass Nr. 15 eines der reimtechnisch kompliziertesten Lieder des ersten Teiles ist, und zugleich bedenken, dass für alle anderen Lieder bereits die chronologische Anordnung erwiesen wurde, so spricht alles dafür, dass auch Nr. 14 und 15 an der Stelle stehen, die ihnen in der zeitlichen Reihenfolge der Gedichte gebührt.

Damit darf unsere Behauptung für die rein lyrischen Gedichte Konrads als erwiesen gelten, und wir können uns den Sprüchen zuwenden, um auch für sie eine chronologische Anordnung als äusserst wahrscheinlich in Anspruch zu nehmen.

B. Die Sprüche.

Vorbemerkungen.

Die Sprüche Konrads finden wir bei Bartsch unter Nrr. 18. 19 — Nrr. 24. 25 — Nrr. 31. 32.

Wie ich schon in der Einleitung bemerkt habe, ist Bartsch an 2 Stellen von der in C überlieferten Anordnung der Sprüche abgewichen, und zwar in dem einen Falle, um alle Sprüche des gleichen Tones zusammenzustellen, im anderen Falle hat er wohl dem Namen „Aspiston“ zuliebe seine Umstellung vorgenommen.

Ich stelle die Reihenfolge der Hs. wieder her und lese den bei Bartsch unter Nr. 19, 31—40 angeführten Spruch erst zwischen 24, 34 und den Sprüchen des Aspistones. Die Sprüche unter Nr. 25 zeigen dann fernerhin diese Reihenfolge: I. 25, 21—40; II. 25, 1—20; III. 25, 41—60; die übrigen folgen wie bei Bartsch.

Hieraus würde sich eine Nachbarschaft — nach unserer Behauptung also auch eine zeitliche Nachbarschaft — von Nr. 19, 31—40 und Nr. 25, 21—40 ergeben. Es trifft sich günstig — ich greife hier den näheren Ausführungen vor — für die Berechtigung unserer Umstellung, dass nur in diesen beiden Sprüchen, sonst nirgends in Konrads Lyrik, das Wort *lobesam* verwandt ist: Nr. 19, 38 und Nr. 25, 26.

Im Gegensatz zu Bartsch nehme ich ferner für den Ton der Sprüche unter Nr. 19 keine inneren Reime an und lese z. B. Nr. 19, 1—10 folgendermassen:

Ich solt aber singen
von den rôsen rôt
und des meien güete,
der mit sîner blüete
zieret wilden hac:
nu wil mich betwingen
des ein ander nôt,
daz ich mit gedœne
liehte bluomen schœne
niht geprîsen mac.
ich muoz strâfen die verschamten rîchen tugentlôsen,
die sich in der schande klôsen
hânt getân:
ich enwil niht kôsen
hiure von den rôsen
ûf dem grüenen plân.

Hierzu berechtigt mich 1) vor allem die Erscheinung, dass sämtliche anderen Spruchtöne Konrads reimtechnisch sehr einfach gebaut sind; nur der Aspiston zeigt an einer Stelle unter dem Einfluss der ihn umgebenden Lieder übergehenden Reim. Konrad hatte doch hinreichend Gefühl für die Harmonie von Form und Inhalt eines Kunstwerks, um sich so gegen den Geist der Spruchpoesie versündigen zu können, mochte er in seinen Liedern auch der Freude am Reimgeklingel freien Lauf lassen.

2) Den Abgesang durch einen Vers von bedeutend mehr Hebungen einzuleiten, als sie die übrigen Verszeilen aufweisen, zeigt Konrad beim Strophenbau der Sprüche auch sonst die Neigung. Wir finden dieselbe ausser in Nr. 19 auch in Nr. 18 und Nr. 31. Im Hofton Nr. 32 werden auch noch die Stollen durch längere Verszeilen eingeleitet, doch zählt der erste Vers des Abgesangs auch hier die meisten Hebungen.

3) Auch der durch unsere Anordnung der Strophe entstehende kurze zweihebige Vers im Abgesang (19, 8 *hâ'nt getâ'n*; 18 *kárgen mán;* 28 *gánzen schî'n;* 38 *lóbesám*) kann uns nicht stören. Der durch diese plötzliche Verskürze in der musikalischen Komposition jedenfalls bewirkte Effekt scheint den Dichter vielmehr ermutigt zu haben, bei der Komposition des

folgenden Tones Nr. 24 ausser im Abgesang auch in jedem Stollen einen solchen kurzen zweihebigen Vers anzubringen, (vgl. Nr. 24, 4. 9. 16 und die entsprechenden Zeilen des folgenden Spruches). Auch in dem Aspiston Nr. 25 verdanken wohl die drei kurzen, dreihebig stumpfen, anftaktlosen Verszeilen in den Stollen und im Abgesang (vgl 25, 4. 10. 18 und die entsprechenden Verse der folgenden Sprüche) ihren Ursprung demselben Zwecke musikalischer Hervorhebung Somit können wir in dem zweihebigen Verse des Tones Nr 19 die erste Stufe in der Entwicklung dieser musikalischen Nüance erblicken, und damit erscheint einmal unsere Anordnung der Strophe bestätigt, andrerseits lässt sich dies Moment für die Chronologie der hier in Frage kommenden Töne Nr. 19. 24. 25 verwerten.

4) Infolge unserer Anordnung der Strophe Nr. 19 würde dieselbe 16 Verse zählen gegenüber den 10 Zeilen bei Bartsch. Das wäre durchaus nichts Ungewöhnliches, denn der Ton von Nr. 24 hat 17, Nr. 25 hat 20, Nr. 31 hat 19 und Nr. 32 hat 15 Zeilen.

Endlich mache ich noch einmal darauf aufmerksam, dass die Hs. C von den Sprüchen des Hoftones nur die bei Bartsch unter Nr. 32, 1—345 angeführten Strophen enthält. Die beiden Strophen unter 32, 346—375 stammen aus der Jenaer Hs = J, 9 und 2, die erste von ihnen findet sich auch noch in der Kolmarer Hs. = t 567,1. (vgl. die Einleitung). Die beiden bei Bartsch eingeklammerten Strophen scheiden als unecht aus unserer Betrachtung aus.

Wir behandeln zunächst nur die in C überlieferten Sprüche des Hoftons; die beiden übrigen in J und t überlieferten Strophen erfahren am Schluss der Ausführungen eine kurze Behandlung.

Kapitel I.

Liegt eine künstliche Anordnung der Sprüche vor?

Ich erwäge, ohne auf die Ergebnisse von A zurückzugreifen, die verschiedenen Prinzipien, welche den Dichter oder den Sammler bei einer künstlichen Anordnung hätten leiten können.

1) Die Einreihung von Sprüchen mitten unter die Lieder zeigt, dass eine Scheidung der strophischen Gedichte in Lied- und Spruchlyrik nicht geplant gewesen sein kann. Wenn der letzte grosse Teil der Sammlung (Nr. 31 u. 32) daher nur aus Sprüchen besteht. so liegt das daran, dass der Dichter allmählich von der Lied- zur Spruchdichtung übergegangen ist. Den Beweis hierfür bringe ich weiter unten.

2) Eine Gruppierung der Sprüche unter sich nach ihrem Inhalt kann ebenfalls nicht beabsichtigt gewesen sein, denn:

a) Die Einreihung der Sprüche unter die Lieder spricht auch hiergegen.

b) Auch wenn wir einmal von diesem ersten Grunde absehen, ist es unmöglich, eine Anordnung nach dem Inhalt anzunehmen. So finden wir z. B. Lobsprüche auf die Frauen unter Nr. 31, 96 ff. und dann erst wieder in Nr. 32, 91 ff. u. 106 ff. — Der karge Reiche, der trotzdem Ehre begehrt, bildet das Thema: 24, 18 ff., dann erst wieder 25, 41 ff. und 61 ff. — Gegen einen Berufsgenossen wenden sich die Sprüche 25, 1 ff. dann erst wieder 32, 166 ff. 181 ff. (ich setze auch 32, 151 und vielleicht 18, 31 ff. hierher). — Direkte und indirekte Aufforderungen zur Milde, Scheltsprüche u s. w. finden sich durch alle Töne zerstreut, dazwischen stehen andere Sprüche, die keine Beziehungen zu dieser Misère des auf die Gunst reicher Herren angewiesenen Sängers aufweisen; wie die religiösen Sprüche 32, 1—60; die Frauensprüche 31,96 ff. 32, 91—120; die Sprüche über die Vergänglichkeit des Lebens 32, 256—285; der Spott-

spruch auf den Meissner 32, 286 ff.; der schöne Spruch auf die Kunst 32, 301 ff.; der Spruch auf Rudolf v. Habsburg 32, 316 ff. Der letzte Spruch der Sammlung ist wieder eine Aufforderung zur Milde 32, 331 ff.

Von einer Anordnung nach dem Inhalt kann also nicht die Rede sein, auch nicht innerhalb der einzelnen Töne. Dies letzte ist von Bedeutung für die Sprüche des Hoftones, da in den anderen Tönen stets nur wenige Sprüche verfasst sind. Nr. 24 enthält 2, Nr. 18 und Nr. 19 — je 4, Nr. 25 — 6 und Nr. 31 — 7 Strophen.

Finden wir dagegen auf der anderen Seite Sprüche mit gleichem oder ähnlichem Thema, mit gleichen oder ähnlichen Bildern etc. in nächster oder auch fernerer Nachbarschaft, so sind wir, zumal nach den in A gesammelten Erfahrungen wohl berechtigt, anzunehmen, dass sie auch ihrer Entstehung nach zusammengehören.

3) Endlich könnte eine Anordnung der Sprüche nach Tönen beabsichtigt gewesen sein, so dass auch später gedichtete Sprüche stets zu den anderen desselben Tones hinzugeschrieben wurden. Aber auch dieses Prinzip wäre durchbrochen: wir erinnern uns, dass der Spruch 19, 31—40 durch die Sprüche von Nr. 24 von den anderen Strophen seines Tones in der Hs. getrennt ist.

Andererseits ist es wiederum das Natürlichste anzunehmen — und entspricht durchaus der Gewohnheit der Spruchdichter —, dass die Sprüche gleichen Tones auch in dieselbe Zeit gehören. Das gilt besonders von den Sprüchen unter Nr. 18. 19. 24. 25. 31, wo immer nur wenige Strophen im selben Ton gedichtet sind.

Eine künstliche Anordnung der Sprüche ist somit ausgeschlossen. Es bleiben nur noch zwei Möglichkeiten übrig: Entweder die Anordnung der Sprüche in C ist eine rein zufällige, — oder: die Sprüche sind ihrer Entstehung nach eingetragen, die Anordnung ist also chronologisch.

Die Ergebnisse aus Kap. A berechtigen uns von vornherein, die chronologische Anordnung für die wahrscheinlichere zu halten, eine ganze Reihe neuer Beobachtungen werden diese Wahrscheinlichkeit zur Gewissheit erheben.

Kapitel II.

Die zwischen den Liedern eingereihten Sprüche.

(Nrr. 18. 19. 24. 25 und 31.)

Haben wir in Abschnitt A für die Lieder innerhalb Nr. 3—30 eine chronologische Anordnung nachgewiesen, so folgt daraus als wahrscheinlich, dass auch die zwischen diese Lieder eingestreuten Sprüche ihrer Entstehung nach in die Hs, d. h. die Vorlage von C, aufgenommen sind. Dieser Schluss wird durch eine Reihe von Beziehungen der Sprüche teils zu den umstehenden Liedern teils unter einander noch mehr gefestigt.

§ 1. Die Beziehungen der eingestreuten Sprüche zu den umstehenden Liedern.

a) Wenn wir nur unter diesen Sprüchen Strophen mit Natureingang finden, so verrät diese Erscheinung deutlich den Einfluss der Liederdichtung, die ja, wie wir sahen, fast überall mit einer Naturschilderung einsetzt. Solche Sprüche sind 19,1—10 und 31, 1—19. Es ist wohl zu beachten, dass es in beiden Fällen die ersten Strophen eines Tones sind, welche einen solchen Natureingang aufweisen. Das sichert ihnen ihren Platz an erster Stelle auch bei einer chronologischen Anordnung.

b) Ausserordentlich wichtig für unsere Annahme einer chronologischen Anordnung sind folgende Thatsachen und Erwägungen.

Unter den ersten Gedichten der Sammlung Nr. 3—16 treffen wir weder einen Spruch noch ein Spruchmotiv an. Alles ist reine Lyrik. Das nun folgende Winterlied Nr. 17 jedoch führt in den ersten beiden Strophen zwar das gewöhnliche Thema

aus: „Es ist Winter, wohl dem, der bei liebem Weibe ruht", endigt dann aber das Gedicht in der dritten Strophe mit einem Ausfall gegen *arge herren*: ihnen sollen die Frauen keine Gunst gewähren. Damit kommt das erste Spruchmotiv zum Durchbruch! Die Notlage, die dem Dichter diese Strophe in den Mund legte, scheint länger angedauert zu haben, denn es folgen nun die beiden Spruchnummern 18 und 19, deren Strophen sämtlich, zuerst verschämt, dann immer deutlicher das Verhältnis des *gernden* zum *argen* bezw. *milten herren* behandeln. Noch hat er aber das Gefühl, dass die Lieddichtung sein eigentliches Gebiet ist, wenn es Nr. 19, 1 ff. heisst:

Ich solt aber singen
von den rôsen rôt
und des meien güete . . .

Strophe 2 beginnt dann so:

19, 11 ff *Ûz dem besten wîne*
scharpfer ezzich wirt,
swenne er sich verkêret:
diu bîschaft mich lêret,
daz ich wirde sûr.

Das heisst im Hinblick auf Str. 1 ohne Zweifel: Ich, der Liederdichter Konrad, muss zu einem *scheltære* werden.

In Nr. 20. 21. 22. wendet er sich dann wieder rein lyrischen Gedichten zu.

Aber schon in Nr. 23, einem Wl., das mit der gewöhnlichen Naturschilderung beginnt, sagt er der Lyrik von neuem auf, um auf die *argen herren* zu schelten.

23, 21 ff. heisst es: *Herze mîn,*
vogellîn
unde glanze rôsen fîn
lâ nu dulten pîn,
unde klage dîn
selbes trûren michel unde starc
— — — — — — —
worden ist nu manic herre karc.

Wieder wie vorhin folgen dann zwei Spruchnummern, Nr. 24 und 25, deren Strophen ebenfalls sämtlich direkt oder indirekt Meister Konrad als 'gernden' vorführen.

Noch einmal kehrt er zur Lieddichtung zurück. Und die jetzt folgenden Lieder Nr. 26—30 sind dann auch das Höchste, was er in technischer Vollendung erreichen konnte. Darüber hinaus zu gelangen, durfte er nicht hoffen. Was den Inhalt anbetrifft, so waren seine paar lyrischen Motive gründlich erschöpft. Mit diesem Zweige der Poesie war er also am Ende, und es ist nur natürlich, wenn die Sammlung von da ab nur noch Spruchdichtungen aufweisst.

Der Natureingang des ersten Spruches der Morgenweise Nr. 31, 1 ff. ist die letzte Concession an die Liederdichtung. Nach einer Winterschilderung 31. 1—6 heisst es dann ähnlich wie in Liede Nr. 23, 21 ff.

v. 7 *dise nôt enklage ich niht so tiure,*
sô daz aber hiure
schanden rîfe kalt
twinget mangen boesen.

Konrad beginnt also ganz so, als ob er ein Wl. dichten will, und wieder ist es die eigene Notlage, die ihn vom Liede zum Spruche abdrängt. Beziehungen zur Natur ziehen sich jedoch im Bilde durch die ganze erste Strophe hin.

Das letzte Gedicht mit Natureingang war ein Fl., Nr. 29. Wir stellten in A einen regelmässigen Wechsel von Fll. und Wll. fest. Darum können wir wohl mit Recht annehmen, dass der erste Spruch der Morgenweise die Stelle des nun eigentlich folgenden Wl. vertritt, nur ist hier der Dichter auch in der Form sofort zum Spruch übergegangen, während die oben besprochenen Wll. Nr. 17 und 23 trotz ihrer Spruchmotive noch die Liedform bewahrt haben

Es ist nach unserer Kenntnis der Arbeitsweise Konrads ganz bezeichnend für sein allmähliches Übergehen zur Spruchdichtung, wenn bei dem Wl. Nr. 17, das die erste Spruchreihe inauguriert, erst in der letzten Strophe, bei dem Wl. Nr. 23, das zur zweiten Spruchreihe überleitet, schon in den beiden letzten Strophen das Spruchmotiv ausgeführt wird; und wenn endlich in dem das Wl. nach dem Fl. Nr. 29 ersetzenden ersten Spruche der Morgenweise die Liedform ganz verlassen ist.

Ebenso ist es wohl zu beachten, dass die ersten Spruchnummern Nr. 18 und 19 (mit Ausschliessung der umgestellten

Strophe Nr. 19, 31—40) = 7 Sprüche, die folgenden Nr. 24 und 25 (mit Einrechnung der umgestellten Strophe Nr. 19, 31—40) = 9 Sprüche zählen, bis dann von Nr. 31 ab fortlaufende Sprüche das Ende der Sammlung bilden.

Übrigens stimmt die Thatsache, dass wir immer nur wenige Sprüche zwischen die Lieder eingereiht finden, vollkommen zu unserer Annahme einer chronologischen Anordnung. Wir erinnern uns aus A, dass wir glaubten, annehmen zu dürfen, Konrad habe die ersten Jahre stets je ein Fl und ein Wl. gedichtet. Nr. 17 ist nun ein Wl., die Sprüche unter Nr. 18 sind wohl in demselben Winter entstanden, zumal der Dichter ja schon in Nr. 17 gegen die *argen herren* zu Felde zog; vier Sprüche für einen Winter sind nicht zu viel. Die drei Sprüche unter Nr. 19, 1—30 fallen schon in den folgenden Sommer (vgl. 19, 1 *Ich solt aber singen von den rôsen rôt*), also in die unmittelbare Nachbarschaft des Fl. Nr. 20. Diese Annahme wird durch die in A festgestellten Beziehungen zwischen Nr. 19, 1—10 und Nr. 20 befestigt (vgl. A. Kap. I unter Nr. 20.) Es kämen dann auf einen Sommer 3 Sprüche; das ist auch nicht zu viel. In dem regelmässigen Wechsel von Fll. und Wll. befand sich ferner eine Lücke. Es fehlte ein Fl. zwischen den Wll. Nr. 23 und Nr. 26. Demnach würde die Abfassung der 9 Sprüche unter Nr. 24. Nr. 19, 31—40 und Nr. 25 auf den Zeitraum eines Jahres verteilt sein. Auch diese Möglichkeit muss zugegeben werden.

Dies Abweichen Konrads von der alten Gepflogenheit, abwechselnd ein Fl. und ein Wl. zu dichten, in Verbindung mit einem stärkeren Hervortreten des Spruchelements giebt uns zugleich ein Wahrscheinlichkeitsmoment mehr dafür an die Hand, dass unser Meister allmählich das Interesse an den Liedern verlor und sich immer mehr der Spruchdichtung zuwandte.

Diese Ausführungen sind wohl imstande, einerseits die Position der eingestreuten Spruchtöne in der Nähe der Liederdichtung und an den überlieferten Stellen zu sichern, andrerseits den allmählichen Übergang Konrads vom Lied zum Spruch zu illustrieren und wahrscheinlich zu machen. Die Not hat Konrad zur Spruchdichtung getrieben. Daher zeigt der Inhalt der ersten Spruchtöne unter Nr. 18. 19. 24. 25. stets den auf die *milte*

rauher Herren angewiesenen Sänger. Dann fand er, dass bei seinem Mangel an lyrischem Empfinden die Spruchform ihm das beste Mittel darbot, um das auszudrücken, was ihm wirklich das Herz bewegte. So finden wir denn von Nr. 31 ab auch andere Gedanken und Empfindungen in Spruchform zum Ausdruck gebracht, als nur solche, die in seiner wirtschaftlichen Abhängigkeit ihren Ursprung hatten.

Nr. 18.

c) Besonders eng mit dem unmittelbar voraufgehenden Wl. Nr. 17 ist der erste Spruch unter Nr. 18, 1—10 dadurch verbunden, dass nur an diesen beiden Stellen die *milte* in ein Verhältnis zur Frauengunst gesetzt wird:

Nr. 17, 29—42 und Nr. 18, 6: *milte wol in wîbes ôren hillet.* Dies Motiv verdankt sein Entstehen ohne Zweifel dem Konrad bis dahin geläufigen Ideenkreise der Lieder- und Minnelyrik. Unsere Annahme, dass die Sprüche unter Nr. 18 sich zeitlich eng an Nr. 17 anschlossen erhält hierdurch eine weitere Bestätigung.

Nr. 19.

d) Die Beziehungen des ersten Spruches von Nr. 19 zu dem voraufgehenden und dem nachfolgenden Fl. (Nr. 16 und Nr. 20) haben wir schon S. 36f. erörtert und festgestellt. Seine Stellung zwischen diesen beiden Liedern können wir als gesichert ansehen.

Nr. 24.

e) Die Sprüche unter Nr. 24 zeigen kaum Beziehungen zu dem voraufgehenden Wl. Nr. 23. Höchstens könnten wir dem Vorkommen des ziemlich selten von Konrad gebrauchten Adjektivums *„glanz“* (24, 26 *glanzez swert* — 23, 23 *glanze rôsen*) eine verknüpfende Bedeutung beimessen. Wir finden dasselbe ausser in Nr. 15 nur in den benachbarten Gedichten: Nr. 20, 20 *glanzer stæte* und Nr. 23, 23 s. o. und Nr. 24, 26 s. o. und in dem dasselbe Thema in demselben Gleichnis von der Fledermaus behandelndem Spruche Nr. 25, 61—80 v. 64: *glanzer werdekeit.* Nach Nr. 25, 64 verschwindet es wieder aus Konrads Sprachschatz, bis es ganz am Ende noch

einmal auftaucht: Nr. 32, 318/19 *er hât lop erswungen, durliuhtic, lûter unde glanz*. Das Auftreten nur in dem benachbarten kleinen Kreise von Gedichten spricht wohl für eine zeitliche Nachbarschaft der Nummern 20. 23. 24. 25.

Nr. 25.

f) Bei den Sprüchen des Aspistones unter Nr. 25 zeugt die schon oben S. 15 konstatierte Anwendung des übergehenden Reims, der dem Dichter besonders seit Nr. 21 geläufig war, für die zeitliche Zusammengehörigkeit dieser Sprüche mit den Liedern Nr. 21. 22. 23. Dies Band ist um so fester, als der übergehende Reim des Aspistones das einzige Beispiel für den Gebrauch des inneren Reimes in der Spruchlyrik darbietet, nachdem wir für den Ton Nr. 19 eine andere Anordnung als die von Bartsch vorgenommen und begründet haben.

Nr. 31.

g) Die Entstehung der Sprüche unter Nr. 31 in der Nähe der Liedlyrik ergab sich aus dom Natureingang der ersten Strophe. (vgl. oben S. 60 f.). Dass Nr. 31, 1—19 nach allen vorhergehenden Liedern mit Winterschilderung gedichtet sein müsse, glaubten wir in A daraus schliessen zu müssen, dass hier einige Schilderungsmomente und Motive auftreten, dio wir in keinem der früheren Wll. gefunden hatten.

Die hier gewonnenen Resultate werden nun sehr vermehrt und gekräftigt durch eine Betrachtung der Sprüche unter Nr. 18. 19. 24. 25. 32 hinsichtlich ihrer Beziehungen unter einauder.

§ 2. Die Beziehungen der zwischen die Lieder eingereihten Sprüche untereinander.

Die Untersuchung erstreckt sich jedesmal nach zwei verschiedenen Richtungen hin. Einmal müssen die einzelnen Töne in ihrem Verhältnis zu oinander geprüft werden, und zweitens müssen wir es wahrscheinlich zu machen suchen, dass auch innerhalb der einzelnen Töne die Sprüche ihrom Entstehen nach eingeordnet sind. Nun werden thatsächlich in verschiedenen

Fällen mehrere zusammenstehende Sprüche durch Wortanklänge, durch Ähnlichkeit des Themas, durch gleiche Bilder u. s. w. mit einander verknüpft. In solchen Fällen ist nach unseren in A gesammelten Erfahrungen eine zeitliche Zusammengehörigkeit höchst wahrscheinlich. Wenn sich nun aber in einem Ton auch nur zwischen e i n i g e n zusammenstehenden Sprüchen solch ein Zusammenhang ergeben hat, so ist es einleuchtend, dass auch die übrigen Strophen, für die derartiges nicht festgestellt werden kann, auf ihren überlieferten Platz gutes Anrecht haben.

Ich führe nun die Untersuchung für jeden einzelnen Ton.

Nr. 18.

Nr. 18 zeigt mit seiner Strophe von nur 10 Verszeilen den einfachsten Strophenbau unter sämtlichen Spruchtönen Konrads. Dem gegenüber zählt der Ton Nr. 19 : 16, Nr. 24 : 17, Nr. 25 : 20, Nr. 31 : 19. Nr. 32 : 15 Zeilen. Wir erinnern uns, dass das erste Fl. Nr. 3 ebenfalls die einfachste Form unter den Liedern zeigte. Es ist daher wohl anzunehmen, dass der Ton Nr. 18 als erster Spruchton von Konrad gefunden ist.

Nr. 18 vor Nr. 19: In Nr. 18 reimen stets nur zwei Zeilen auf einander, in Nr. 19 werden einmal 4 Zeilen durch denselben Reim gebunden (Bartsch): 19, 7 : 8 : 9 : 10 *tugentlôsen* : *klôsen* : *kôsen* : *rôsen*.

Nr. 18 weist ferner nur einmal, und zwar im Abgesang den Fall auf, dass ein Vers mit mehr Hebungen auf einen mit weniger Hebungen reimt (18. 7 : 10); im Abgesang von Nr. 19 treffen wir diese Erscheinung zweimal an.

19, 7 : 8 *ich muoz strâfen die verschamten rîchen tugentlôsen,*
die sich in der schande klôsen

8 : 10 *hânt getân* : *ûf dem grüenen plân*

Wir sehen, überall ist der Ton Nr. 19 komplizierter gebaut als der von Nr. 18. Da nun, wie wir aus A und dem voraufgehenden Paragraphen wissen, die erste Strophe von Nr. 19 Beziehungen sowohl zu Nr. 16 wie zu Nr. 20 zeigt, also ihrer Entstehung nach zwischen diese beiden Lieder gehört; und da Nr. 18 viel einfacher gebaut ist als Nr. 19, so folgt daraus, dass die beiden Spruchtöne Nr. 18 und Nr. 19 in der Reihenfolge und an der Stelle entstanden sind, wo die Überlieferung sie

anführt; zumal die erste Strophe von Nr. 18 durch das gleiche, nur hier auftretende Motiv sich aufs engste an Nr. 17 anschliesst (siehe S. 60 f.).

Ich kann das Band zwischen 18, 1–10 und 17, 29–42 noch weiter befestigen. Es wird in beiden Strophen der Schlusssatz eingeleitet mit dem Imperativ *wizzent, daz* vgl. 17, 40 und 18, 8. Diese Form finden wir nur noch einmal später in den Sprüchen wieder, auch da im Abgesang: Nr. 32 Str. VI v. 84 Diese enge Verbindung mit Nr. 17 sichert der ersten Strophe von Nr. 18 ihren Platz an erster Stelle.

Die zweite Strophe 18, 11—20 beweist dadurch ihre enge Nachbarschaft mit der ersten, dass in diesen beiden Sprüchen die Bitte des 'gernden' Dichters noch verschämt und indirekt durch ein allgemein gehaltenes Lob der *milte* und der *tugent*, was dasselbe ist in diesem Falle, zum Ausdruck gelangt. Die Nutzanwendung zu machen überlässt Konrad dem Nachdenken der Zuhörer.

Die dritte und vierte Strophe sind aufs engste miteinander verknüpft durch den Gebrauch der Thierfabel. In einem einzigen Spruche nur, in Nr. 32, 166—180 bedient sich Konrad noch einmal derselben Einkleidung. Es ist daher zweifellos, dass die beiden Strophen 18, 21—30 und 31–40 zeitlich zusammengehören Ausserdem hat der Dichter in Strophe III und IV im Gegensatz zu Str. I und II anscheinend bestimmte Persönlichkeiten im Auge.

Dass die zweite und vierte Strophe nicht weit von einander entstanden sind, ergiebt der beiden gemeinsame Imperativ *merke*. 18, 11 *Merke, ein hôchgeborniu jugent* und 18, 37 *diz merke ein herre*. In der Spruchdichtung Konrads kehrt derselbe nicht wieder.

Sämtliche 4 Sprüche unter Nr. 18 sind in bescheidenem Tone gehalten und zeigen uns Konrad als einen Nenling im Bitten und Schelten. Ganz anders tritt er uns in den Sprüchen unter Nr. 19 entgegen, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen.

Nr. 19.

Dass der Ton Nr. 19 nach Nr. 18 verfasst sein muss, ergab sich mit Sicherheit aus der Formbetrachtung unter Nr. 18

Die Priorität von Nr. 19 vor Nr. 24 wird sehr wahrscheinlich aus der zunehmenden Verwendung kurzer zweihebiger Verszeilen, eine Erscheinung, die nur in den Tönen Nr. 19. 24 und Nr. 25 auftritt. Die Strophe Nr. 19 besitzt eine, Nr. 24 (Nr. 25) drei solcher kurzen Verszeilen (vgl. die Vorbemerkungen zu Nr. 19).

Dazu zeigen diese kurzen, stumpf ausgehenden Zeilen eine mit der überlieferten Anordnung der Töne harmonierende Entwicklungsreihe hinsichtlich des Anwachsens der Silbenzahl.

In Nr. 19 sind sie auftaktlos zweihebig, zählen somit 3 Silben, 19, 8 (Bartsch): *hânt getân.*

In Nr. 24 kommt ein Auftakt hinzu, die Zeile zählt demnach 4 Silben. 24, 4: *der íst ein goúch.*

In Nr. 25 endlich ist die entsprechende Zeile dreihebig, aber auftaktlos, zählt somit 5 Silben: 25, 4: *sî́nes zágels órt.*

Die erste und zweite Strophe von Nr. 19 sind durch den auffallend scharfen und persönlichen Accent gegen die *kargen herren* eug mit einander verknüpft, um so mehr, als die Sprüche unter Nr. 18 sehr bescheiden gehalten waren und auch die folgenden Spruchstrophen einen derartig energischen Ton nirgends mehr aufweisen.

Vgl. 19, Str. I v. 7:

ich muoz strâfen die verschamten rîchen tugentlôsen

Str. I, 9. *ich enwil niht kôsen*
hiure von den rôsen
ûf dem grüenen plân.

Str. II, 16. *herren kan ich villen,*
sam der wilde schûr
boume vellet unde si beroubet mit genühte:
jô wîs ich von êren frühte
kargen man
zuo der schande sühte — —

Das starke Betonen des Ich ist diesen beiden Sprüchen ganz besonders eigentümlich.

Die Stellung der ersten Strophe am Anfang des Tones wird allein schon durch den Natureingang gesichert, noch mehr aber

durch das Verhältnis, in dem sie zu der zweiten Strophe steht. Beide Sprüche bilden eine Aufsage an die Liederdichtung, aber die zweite Strophe ist eine Fortsetzung, Begründung und Verschärfung der ersten. Der Gedankengang ist folgender:

Str. I, 1 *Ich solt aber singen*
von den rôsen rôt
und des meien güete u. s. w.

aber Str. I, 7
ich muoz strâfen die verschamten rîchen tugentlôsen,

darum Str. I, 9 *ich enwil niht kôsen*
hiure von den rôsen
ûf dem grüenen plân.

Zwischengedanke: 'Wenn das euch nicht gefällt, so ist es eure eigene Schuld', denn:

Str. II, 1 ff. *Ûz dem besten wîne*
scharpfer ezzich wirt,
swenne er sich verkêret:
diu bîschaft mich lêret,
daz ich wirde sûr.

Ich habe euch mit Tanzliedern und Minnegedichten ergötzt, aber *sît ich mîner zühte niht geniezen kan*, d. h. da ihr es mir nicht lohnt, dass ich euch nicht mit Schelten und Bitten bestürmt habe, so sollen meine früheren süssen Lieder für euch einen sauren Geschmack bekommen. Dass diese beiden Sprüche direkt nacheinander verfasst sind, wird einem jeden einleuchten.

Eine Beziehung der dritten Strophe zu den beiden ersten giebt es nicht. Andrerseits spricht es für die Nachbarschaft der Sprüche unter Nr. 18 und 19, wenn wir nur in 18, 31—40 und in 19, 21—30 den Spiegel im Bilde verwandt finden. Bei unserer Kenntnis der tüftelnden Arbeitsweise Konrads, die sich in einer unzähligen Menge von Entwicklungsreihen offenbarte, ist es gewiss kein Zufall, wenn sich der in der vierten Strophe von Nr. 18 noch ganze Spiegel bei der bildlichen Verwendung in Nr. 19, 21—30 in zahllose *stückelîn* zersplittert hat.

Nr. 24. 19, 31—40. 25.

Nr. 24 nach Nr. 19 und damit auch nach Nr. 18, siehe unter Nr. 19.

Die Töne Nr. 24 und 25 zeigen in ihrer Form dasselbe Verhältnis zu einander, wie Nr. 18 und 19. Die Strophe von Nr. 24 zählt 17 Verse, diejenige von Nr. 25 besteht aus 20 Zeilen.

Das Reimbild von Nr. 25 zeigt deutlich, dass es aus dem von Nr. 24 entwickelt ist. Die Stollen zeigen in Nr. 24 folgendes Reimschema:

a b b c d

In Nr. 25 bekommt auch *c* noch in demselben Stollen seine Reimentsprechung:

a b b c c d

Als Prinzip der Erweiterung in Nr. 25 erscheint somit das Betreben, die Reimwörter gleichen Reimklangs zu vermehren. Dasselbe gilt auch vom Abgesang.

Nr. 24 Abges.: *e f f e g g d*.

Nr. 25 Abges.: *e e f f g g f f d*. Hier werden die Reimwörter von *f* um das doppelte vermehrt; ausserdem ist die Stellung des zweiten Reimes auf *e* dadurch verändert, dass er als übergehender Reim gleich auf den ersten Reim folgt.

Nr. 24 zeigt so nur einmal vierfachen Reim; Nr. 25 dreimal.

In Nr. 24 findet sich nur einmal der Fall, dass ein Vers mit mehr Hebungen auf einen Vers mit weniger Hebungen reimt (15 : 16); bei Nr. 25 machen wir diese Beobachtung an sechs Stellen. (2 : 3. 4 : 5. 8 : 9. 10 : 11. 16 : 17. 18 : 19.)

Damit ist es zweifellos, dass der Ton Nr. 24 vor dem Aspiston verfasst sein muss. Da nun, wie wir in A und B Kap. II § 1 unter Nr. 25 (S. 65) gesehen haben, der Ton Nr. 25 durch den übergehenden Reim eng mit den voraufgehenden Liedern Nr. 21. 22. 23 verknüpft wird, da andererseits die Stellung von Nr. 24 vor Nr. 25 durch die Formbetrachtung gesichert erscheint, so muss auch Nr. 24 in die unmittelbare Nachbarschaft der Lieder Nr. 21. 22. 23 gehören, zumal auch, wie wir S. 54. 64 gelernt haben, das Vorkommen des bei Konrad seltenen Adjektivums *glanz* in den Nummern 20. 23. 24 und 25 diese Nachbarschaft bestätigt.

Wir durften annehmen, dass die Entstehung der Sprüche unter Nr. 24. 19,31—40. 25 über den Zeitraum eines Jahres verteilt war. Nach Konrads Arbeitsweise müssten sich dann

bei dieser zeitlichen Nachbarschaft manche Beziehungen feststellen lassen. In dieser Erwartung werden wir nicht getäuscht.

a) Das Adjektivum *glanz* finden wir in Nr. 24, 26 und in Nr. 25, 64; und zwar erscheint in denselben Strophen und nur in ihnen das Bild von der Fledermaus, angewandt auf einen reichen Geizhals, der trotzdem vom Dichter durch Gesang geehrt sein möchte. Das tertium comparationis ist bei dem Bilde jedesmal ein anderes.

b) Die eben erwähnte Figur des kargen Reichen, der trotzdem durch Poesie verherrlicht sein möchte, finden wir nur in diesen Sprüchen unter Nr. 24 und Nr. 25. Es ist ohne Zweifel eine und dieselbe Person, der wir diese drei Sprüche verdanken: Nr. 24, 18—34, Nr. 25, 41—60 und 61—80.

c) Die citierten Strophen unter Nr. 25 behandeln demnach das gleiche Thema und sind nebeneinander überliefert. Sie werden daher auch wohl zeitlich nebeneinander gehören.

d) Die überlieferte Nachbarschaft von Nr. 19, 31—40 und Nr. 25, 21—40 wird bestätigt durch das nur in diesen beiden Sprüchen bei Konrad belegte Adjektiv *loebsam*.

e) In den beiden letzten Strophen von Nr. 25, 25, 81—100 und 101—120, sucht sich der Dichter die Gunst eines Mannes zu erwerben, dem irgend ein Makel angehaftet zu haben scheint. Das Motiv ist einzig unter den Sprüchen Konrads. Die beiden Sprüche gehören ausserdem eng zusammen ihrer Gedankenentwicklung nach, und zwar fusst der zweite auf dem ersten. Der Gedankengang ist folgender:

V. Strophe 81—100 *daz ein man gevallen*
allen liuten mac niht wol:
— — — — — — — —
wer lebt, dem man niht wandels giht?

Die VI. Strophe 101—120 kommt auf Grund der Prämissen der vorigen Strophe zu dem Schluss: da nun *nieman ist âne bresten gar*, so soll der, dem ein solcher das Herz beschwert, nicht aufhören nach Tugend und Ehre zu streben: *ob er niht allen liuten wol behage, sô begnüege in, ob er trage den prîs daz in diu menge lobe.*

Es leuchtet ein, dass bei diesen Strophen die überlieferte Anordnung eine chronologische ist.

Ich fasse zusammen, was sich für diese Spruchreihe Nrr. 24. 19, 31—40. 25 ergeben hat.

1) a. Die Töne Nr. 24 und Nr. 25 sind nach den Tönen Nr. 18 und Nr. 19 verfasst.

b. Der Ton Nr. 25 ist aus dem Ton Nr. 24 entwickelt.

2) Da der Dichter nur 2 Strophen in dem Tone Nr. 24 gedichtet hat, so ist es wohl ausser Zweifel, dass dieselben zeitlich zusammen und vor sämtlichen Sprüchen des Tones Nr. 25 entstanden sind.

3) Die in der Hs. nebeneinander überlieferten Strophen 19, 31—40 und 25, 21—40, die erste des Aspistones, müssen in allernächster Nachbarschaft verfasst sein. Sie sichern sich daher gegenseitig ihren Platz, die erste direkt vor den Sprüchen von Nr. 25, die andere am Anfang des Aspistones.

4) Die dritte und vierte Strophe des Aspistones gehören ebenfalls in nahe zeitliche Nachbarschaft. Ihre Beziehung zu der zweiten Strophe von Nr. 24 zeigt, dass der Zeitraum, in dem diese 3 Sprüche entstanden sind, kein grosser sein kann.

5) Die fünfte und sechste Strophe des Aspistones müssen in der Reihenfolge gedichtet sein, in der die Überlieferung sie anführt.

6) Die Sprüche unter Nr. 24. 19, 31—40. 25 gehören in die nächste Nachbarschaft der Lieder Nr. 20—23.

Diese Beobachtungen sind wohl geeignet, ihnen den überlieferten Platz auch bei einer chronologischen Anordnung zu bestätigen.

Die Sprüche unter Nr. 31 betrachte ich zummen mit denen des Hoftones in Kap. III.

Nach allen diesen Erwägungen muss es für die zwischen die Lieder eingereihten Sprüche Nr. 18. 19. 24. 25 als erwiesen oder doch mindestens als schwer anfechtbare Wahrscheinlichkeit gelten, dass eine jede Strophe an der Stelle entstanden ist, an der die Sammlung sie aufführt.

Kapitel III.

Die Sprüche der Morgenweise und des Hoftons.

(Nr. 31 und 32).

Hinsichtlich des allmählichen Übergehens von der Lied- zur Spruchdichtung vgl. B Kap. II § 1 b.

Die Nummern Nr. 31 und 32 unterscheiden sich vor allem von den vorhergehenden Spruchnummern dadurch, dass in ihnen auch andere Motive behandelt werden als solche, die in der Notlage des auf die Milde der Reichen angewiesenen Dichters ihren Ursprung haben. Solche Strophen sind: die 3 Frauenpreisstrophen 31, 96—114; 32. 91—105. 106—120; die 4 Anfangsstrophen des Hoftons mit ihrem religiösen Inhalt; die politischen Sprüche 32, 121—135; 316—330; der schöne Spruch auf die Kunst 32, 301—15; der Spottspruch auf den Meissner 32, 286—300. und schliesslich die beiden Sprüche mit Betrachtungen über die Vergänglichkeit des Lebens 32, 256—270; 271—285.

Das Fehlen derartiger Motive verbürgt auf der anderen Seite die Priorität der in Kap. II behandelten Spruchreihen. Dazu kommt das rein äusserliche Moment, dass die Anzahl der in den einzelnen Tönen verfassten Strophen gegen das Ende der Sammlung immer mehr anwächst. Nr. 18 und 19 enthalten je 4, Nr. 24 2, Nr. 25 6 Strophen. Die Morgenweise zählt schon 7 und der Hofton 23 Sprüche.

Wurden wir bei Nr. 18 durch den gegenüber allen anderen Sprucht önen ausserordentlich einfachen Bau davon überzeugt, dass dieser Ton der erste Versuch des Dichters in der Spruchlyrik war (siehe S. 66 unter Nr. 18), so wäre es doch bei einer

nicht chronologischen Anordnung der Sprüche ein sonderbares Zusammentreffen, dass andererseits die Sprüche, welche sicher in der Spätzeit des Lebens gedichtet sind, unter den letzten Strophen des Hoftons gefunden werden. Es sind dies folgende Strophen: 32. 256—270. 271—285. 301—315 und die zweitletzte Strophe in C, 316—330.

1) Die Strophe 32, 316—330. Dies ist der einzige sicher politische Spruch Konrads und das einzige seiner lyrischen Gedichte, das mit Sicherheit auf's Jahr datiert werden kann. Er preist darin die Erfolge seines Landsmannes Rudolf von Habsburg. Unter anderen Wappentieren, die der *adelar von Rôme* bezwungen hat, oder die sich vor ihm hüten sollen, erwähnt der Dichter auch den Löwen von Böhmen:

328 *sich muoste ein löuwe ûz Bêhein under sîne klâwen smiegen.*

Konrad spricht offenbar vom König Ottokar II. und zwar als von einem Lebenden. Der Spruch ist daher nach der Unterwerfung Ottokars am 25. Nov. 1276 und vor der Schlacht auf dem Marchfelde am 25. August 1278 gedichtet, in der Ottokar fiel. Somit wäre der Spruch ungefähr 10 Jahre vor Konrads Tode (1287) verfasst.

2) Die Strophen Nr. 32, 266—270. 271—285 enthalten Gedanken, wie sie in melancholischen Stunden dem Alternden kommen mochten. In 266—270 lässt er sich durch Schlaf, Hitze, Schatten, Blumenglanz, Spiegel an Tod, Hölle und die Unbeständigkeit des Schicksals erinnern. In 271—285 beklagt er das schnelle Dahinstürzen der Jahre, die Unmöglichkeit, verlorene Zeit wieder zu gewinnen.

3) Die drittletzte Strophe beginnt er mit den Worten 301 ff.: *Für alle fuoge ist edel sanc getiuret und gehêret.* Der Spruch erinnert stark an die Einleitung zum Trojanerkrieg, dem letzten Werke Konrads, wo sich ausserdem dieselbe Disposition findet, nämlich:

a) *edel sanc* kann nicht gelehrt werden, er ist eine Gunst Gottes und muss von selbst aus dem Herzen klingen.

b) Die Kunst braucht kein Werkzeug, nur Gedanken und Mund.

Diese Übereinstimmung des Gedankeninhalts und der Disposition in dem Spruch und der Einleitung zum Trojanerkrieg ist zu gross, als dass wir die beiden Stellen nicht in zeitlichen Zusammenhang mit einander bringen müssten. Um 1277 hatte Konrad seinen Partonopier beendet, und bald darauf hat er sich — nach Einschiebung des Schwanritters, wie Prof. Schröder meint — an den Trojanerkrieg gemacht; jedenfallsaber nicht später als 1281. Somit könnte er in der Einleitung desselben recht gut auf den um 1277 entstandenen Spruch zurückgegriffen haben. Dass der Spruch um diese Zeit verfasst wurde, schliesse ich auch aus seiner Stellung direkt vor der Strophe auf Ottokar, und seine Beziehungen zum Trojanerkrieg sind wohl geeignet, ihm diesen Platz sichern zu helfen.

Nr. 31 nach allen Winterliedern. besonders nach Wl. 17 und 23 vgl. unter B Kap. II § 1 b.

Nr. 31 vor Nr. 32 folgt aus dem Natureingang der ersten Strophe von Nr. 31. Kein Spruch des Hoftones zeigt auch nur den leisesten Ansatz zur Naturschilderung. Beim Komponieren der Morgenweise dagegen stand Konrad noch unter dem Einfluss der Liederdichtung.

Bei einer Vergleichung der beiden Töne Nr. 31 und 32 lässt sich ferner deutlich ein Anwachsen der Vorliebe für besonders lange Verszeilen konstatieren. In der Morgenweise leitet jedesmal eine 8 hebige Zeile den Abgesang ein; ebenso im Hofton; aber hier beginnt ausserdem jeder Stollen mit zwei siebenhebigen Zeilen, und auch im Abgesang sind noch zwei siebenhebige Verse angebracht.

Aus allen diesen Beobachtungen geht es mit höchster Wahrscheinlichkeit hervor, einmal, dass die Morgenweise und der Hofton nach der Liederdichtung sowohl wie nach allen vor ihnen überlieferten Spruchtönen erfunden sind, zweitens, dass der Hofton nach der Morgenweise entstand, und drittens, dass die letzten Strophen des Hoftons zu den letzten Spruchdichtungen Konrads überhaupt gehören müssen.

Ich gehe nun zu einer Besprechung der einzelnen Strophen über.

§ 1. Die Morgenweise Nr. 31.

Str. I v. 1—19: Der Natureingang sichert diesem Spruch seinen Platz am Eingang des Tones.

Die Strophen II (20—38) III (39—57) IV (58—76) sind durch die gleichen Adressaten auf's engste mit einander verknüpft. Konrad strebt einige Gönner, die sich von ihm abgewandt haben, wieder zu gewinnen.

Im ersten Spruch (20 - 38) sucht er ihnen dadurch beizukommen, dass er Furcht vor dem Tode in ihnen erregt; denn es ist bedenklich, wenn ein Mann plötzlich seine Natur ändert.

Im zweiten Spruch sucht er den Grund für die plötzliche Kargheit darin, dass viele, die gern *milte* zeigen würden, aus Furcht vor dem Spott der *lasterbæren* diese Tugend unterlassen.

In der letzten Strophe dieser Gruppe setzt er dann den Fall, dass er selbst ein reicher Herr wäre, dann würde er um so mehr der *milte* pflegen, je mehr es solche *lasterbæren* giebt; denn der Gute leuchtet neben den vielen Bösen nur um so heller.

Ein Zusammenhang dieser Gedichte unter einander ist nicht zu verkennen. Die III. und IV. Strophe sind noch besonders enge mit einander verbunden, die IV. Strophe beginnt: *Wære ab ich ein herre vrîes muotes.*

Zwischen Strophe V. VI. VII finden sich keine Beziehungen.

Strophe V (77—95) zeigt die Einkleidung der „Menschenfabel.“ Diese Fassung finden wir nirgends in den voraufgehenden Sprüchen; sie ist nur noch in einem Spruche des Hoftons (32, 121 - 135) angewandt.

Strophe VI (96—114) bezeugt durch ihre Eigenschaft als Frauenpreisstrophe, dass sie ihrer Entstehung nach nicht allzuweit von den beiden Frauenpreisstrophen des Hoftons 32, 91—105 und 105—120 zu trennen sein wird.

Da für die ersten vier Strophen der Morgenweise eine chronologische Anordnung sich als sehr wahrscheinlich herausgestellt hat, so hindert uns nichts, anzunehmen, dass auch die letzten 3 Sprüche dieses Tones auf dem ihnen mit Recht zukommenden Platze stehen. So können wir auch die chronologische Ordnung der Sprüche innerhalb Nr. 31 als einigermassen gesichert betrachten.

§ 2. Der Hofton Nr. 32.

Sprüche des Hoftones finden wir in C 92—C 114. Bartsch hat die Reihenfolge nicht verändert. Über die beiden nicht in C überlieferten Sprüche, die in der Ausgabe Bartsch's direkt auf C 114 folgen, siehe den Schluss dieser Untersuchung. Ich versehe der Einfachheit halber die einzelnen Strophen mit Nummern (I—XXIII) und citiere sie dementsprechend.

Dass auch innerhalb der 23 Strophen des Hoftones keine sachliche Anordnung beabsichtigt ist, ergiebt sich aus der Thatsache, dass Sprüche mit gleichem oder ähnlichem Thema getrennt überliefert sind. So wenden sich gegen Berufsgenossen wahrscheinlich Str. VI, sicher Str. XI. XII. XIII und dann wieder Str. XX; gegen unmilde Herren Str. V. XVI. XVII. XXIII. Politischen Charakter tragen Str. IX. (X). XXII.

Dann aber sind die vielfachen Übereinstimmungen und Anklänge in Thema, Gedanken und Worten zwischen benachbarten Sprüchen als ein sicheres Kriterium zeitlicher Nachbarschaft in Anspruch zu nehmen.

Nr. 32 nach Nr. 31 siehe S. 74 f.

Strophe I. II. III. IV.

Es ist ein häufig nachzuweisender Brauch bei den mhd. Spruchdichtern, einen neuen Ton mit Strophen religiösen Inhalts zu initiieren und ihm so gewissermassen eine Weihe zu geben. (vgl. Roethe Reinmar von Zweter S. 97 und Anm. 144; daselbst auch eine Sammlung von Belegen.) Konrad bei seinem ausgeprägten Sinn für das Korrekte in seiner „Kunst“ schliesst sich im Hofton dieser Sitte an und zeigt auch hierdurch, dass er nun mit Nr. 32 ganz zur Spruchdichtung übergegangen ist, während sämtliche früheren Spruchtöne, auch Nr. 31 noch, durch Natureingänge bzw. übergehenden Reim die Einwirkung der Liederdichtung verrieten.

Der Dichter preist in den vier ersten Strophen des Hoftons in korrekter Reihenfolge Gott Vater (Str. I), Gott Sohn (Str. II) und die Gottesmutter Maria (Str. III und IV).

Wir können wohl mit Recht folgern, dass die 4 Sprüche sowohl am Anfang des Hoftones, wie auch in der überlieferten Reihenfolge verfasst sind.

Dies wird um so wahrscheinlicher, als diese Strophen ganz sicher in allernächster Nachbarschaft gedichtet sein müssen, denn sämtliche vier Strophen gehören nach ihrem Inhalt in Worten, Gedanken und Bildern fraglos auf's engste mit dem religiösen Leich und damit auch mit der Goldenen Schmiede zusammen. Die näheren Ausführungen folgen unter C, wo die beiden Leiche unseres Dichters besprochen werden.

Die Goldene Schmiede aber ist sicher durch einige Jahre von dem Beginn des Trojanerkriegs getrennt, zu dem wir die engsten Beziehungen in dem drittletzten Spruche des Hoftons (Str. XXI) am Anfang von Kap. III festgestellt haben. In diese Zwischenzeit würden dann die Sprüche des Hoftons Str. V—XXI gehören, was vollständig mit unserer Behauptung einer chronologischen Anordnung zusammentrifft. Wir sind also schon durch diese eine Erwägung berechtigt, die chronologische Anordnung der Sprüche des Hoftons für äusserst wahrscheinlich zu halten.

Str. V und VI.

Diese beiden Sprüche zeigen keine direkten Beziehungen weder zu einander noch zu den umstehenden Strophen. Nur ihr Inhalt, der im Gegensatz zu den vier vorhergehenden und den drei nachfolgenden Sprüchen aus des Dichters wirtschaftlichen Verhältnissen geschöpft ist, bindet sie enger zusammen und lässt uns ihre zeitliche Nachbarschaft wahrscheinlich dünken.

Str. VII und VIII

werden durch ihren Inhalt auf's allerengste mit einander verknüpft. Beide Sprüche enthalten einen Lobpreis der Frauen. Nur in der nicht sehr weit entfernt überlieferten Strophe 31, 96—114 finden wir noch einen solchen Frauenspruch (vgl. oben S 76).

Str. IX und X.

Nach diesen beiden Sprüchen scheint Konrad im Verhältnis zu einem vornehmen Herrn gestanden zu haben, dessen Geschlecht von einem Mächtigen verfolgt und bedrängt wurde, sich aber trotzdem nicht zum Zusammenhalten gegen den gemeinsamen Feind entschliessen konnte. In Strophe IX fordert der

Dichter in einer Menschenfabel zu festgeschlossener Einigkeit auf, so lange es noch Zeit sei. Der Spruch scheint nichts genützt zu haben, denn in Str. X rät er seinem Gönner, sich durch *getriuwen dienest* und *lûterlîche minne* gute Freunde zu gewinnen und zu bewahren; denn *ein trûtgeselle ist bezzer danne vil unholder mâge.* Dieser gute Freund ist natürlich Konrad selbst. Somit haben wir es in diesen Sprüchen wohl mit einer Episode aus Konrads Beziehungen zu seiner Gönnerschaft zu thun, und die beiden Strophen sind in zeitlicher Nachbarschaft entstanden.

Str. XI. XII. XIII.

Ganz sicher ist das der Fall bei den drei folgenden Strophen. Die drei Sprüche sind erfüllt von einem stetig sich steigernden Brotneid auf einen begünstigten Nebenbuhler, der sich dem Dichter ausserdem durch sein hochfahrendes Wesen unangenehm zu machen wusste.

In Strophe XI tröstet er sich damit, dass dem Betreffenden das Glück nicht lange hold sein wird; sein eigenes hochfahrendes und tugendloses Wesen wird ihn stürzen.

Diese Hoffnung Konrads hat sich nicht so bald erfüllt, daher wird sein Ton in dem folgenden Spruche Str. XII bedeutend ausfallender. Hier wird dem Gegner alle „Kunst“ abgesprochen, er wird mit einem höchst unmusikalischen Esel verglichen, und der vornehme Herr, um dessen Gunst die beiden Rivalen buhlen, wird aufgefordert, dem *künstelôsen schalc* den *balc mit stecken ze weichen.*

Auch dieser Vorwurf des Mangels an Kunst scheint seinen Zweck verfehlt zu haben, und nun kennt der Zorn des erbitterten Konrad auf seinen Nebenbuhler keine Grenzen mehr. In Nr. XIII nennt er ihn einen *sinnelôsen giegen*, einen *tôren*, der nicht nur wie in Str. XII überhaupt keine Kunst besitzt, nein, den *künsterîchen ir rede unde ir gedœne* stiehlt und durch diese *verstolne kunst* die *edelen tumben* betrügt und ihnen *rîlich guot abe erliegen* kann.

Es erscheint ganz fraglos, dass diese drei Strophen in der überlieferten Reihenfolge zusammengehören. Abgesehen von der

konstatierten Steigerung ist der gemeinsame scharfe Ton der Sprüche ein festes Bindeglied. Wir müssen doch jedenfalls annehmen, dass der Zeitraum, in dem die Sprüche des Hoftons entstanden, ein nicht eben enger ist, und wenn da in zusammenstehenden Strophen bei gleichem Thema noch dazu dieselbe Stimmung herrscht und sich verschärft, so ist die Zusammengehörigkeit solcher Sprüche mehr als wahrscheinlich.

Einige Wortanklänge unterstützen ferner unsere Ansicht bezüglich der Str. XI. XII. XIII.

So finden wir in Str. XI und XII das Wort *schalc* wieder, das sich vorher nur ein einziges Mal in Nr. 25, 14 belegen lässt (Str. XI, 151 *hôchvertic schalc* und Str. XII, 174 *künstelôsen schalc*). Hier bezeichnet es den Rivalen Konrads. Der Dichter hat das Wort dann lieb gewonnen, und so wendet er es auch in drei folgenden Sprüchen Str. XV. XVI. XVII an. Hier aber bedenkt er reiche Herren mit diesem Schmeichelnamen: Str. XV, 211 *lôser hoveschalc*, Str. XVI, 226 *rîchen edelen schalc*, Str. XVII, 246 *êren blôzer schalc*. Das Vorkommen dieses sonst bei Konrad in der Lyrik nicht belegten Wortes in nebeneinanderstehenden Sprüchen lehrt uns, dass die betr. Strophen auch in zeitlicher Nachbarschaft entstanden sind.

Für die Str. XII und Str. XIII giebt es ein noch stärkeres Bindeglied. Mit Ausnahme des oben erwähnten Spruches Str. XXI (301 ff.) wird nur hier noch von der Kunst der Dichtung gesprochen:

Str. XII, 174 *der einen k ü n s t elôsen schalc triutet*
178 *und wil gefüegem man durh k u n s t enheine gâbe reichen*,
Str. XIII, 185 *daz si den k ü n s t e rîchen steln ir rede und ir gedœne*
190 *der die meister als ein diep*
ir k ü n s t e wolte rouben . .
195 *daz eigen sî verstolniu k u n s t.*

vgl. auch Str. XII, 174 *künsterîchen* und Str. XIII, 185 *künstelôsen*.

Ob dieser Rivale Konrads der Marner war? Ich möchte es behaupten. Das Sprichwort, mit dem der Dichter im Sinne von „Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben“ die Strophe XI schliesst, erscheint nicht ganz zufällig und unabsichtlich gewählt.

v. 164—165 *sô ze stade kêret*
der marner, sô lob ich sîn heil.

Die Möglichkeit für diese Annahme liegt vor. Der Marner war ein schwäbischer Fahrender, der an den Höfen der Prälaten umherzog, und konnte auch ganz gut einmal nach Basel gekommen sein. Er dichtete wie Konrad Minnelieder, Tanzlieder, Tagelieder und Sprüche, war hierin also ein Rivale Konrads. Dazu war er ein ausserordentlicher Kampfhahn, wie aus seiner Spruchfehde mit Reimar von Zweter hervorgeht und aus den wenig liebevollen Erwähnungen, die er bei dem Meissner und bei Rumsland findet. Es war also leicht möglich, dass er durch sein hochfahrendes Wesen unserem Konrad die Galle erregen konnte. Auch die Zeit würde passen. Der Marner begann vor 1230 zu dichten und wurde zwischen 1267 und 1287, wahrscheinlich in den 70er Jahren, ermordet. Die Strophen XI. XII. XIII sind aber sicher vor 1277 verfasst. Dass die beiden Dichter einmal zusammengekommen sind, lässt sich sowohl aus ihren beiderseitigen Beziehungen zum Meissner (vgl. Str. XX) vermuten, wie auch aus dem Umstande, dass sie sich beide über die Kargheit der Herren am Rhein beklagen: Marner XI, 31—33 *In weiz ir niender einen, der sô milte sî, daz er den gernden teilte mite von sîner gebe*; dazu vgl. Konrad Lieder 23, 27 *tugentschrîn umb den Rîn stêt vor dir beslozzen în.*

Für Str. XIV

lässt sich keine Beziehung zu den umstehenden Sprüchen nachweisen.

Str. XV. XVI. XVII.

Bei den drei folgenden Sprüchen Str. XV. XVI. XVII spricht das Wort *schalc* dafür, dass sie nicht weit von einander und nicht sehr weit von Str. XI und XII entstanden sind.

Gemeinsam ist den drei Strophen *schalc* als Bezeichnung für karge H e r r e n, während anderweit bei Konrad (s. o.) und auch sonst bei den Spruchdichtern die Rivalen so tituliert werden.

Str. XVI und XVII variieren dasselbe Thema. Der Dichter beklagt sich, dass die Herren nicht auf ihn hören, der sie zur Tugend ermahnt. Str. XVI, 234:

swaz ich singe ald ich gesage der valschen rîchen edelen schar,
des nimt si ze kleine war;

ir muot alsô vereinet
an triuwen unde an êren ist, daz si niht tugent meinet.

Dazu vgl. Str. XVII, 241:

Des argen ôre müeze sîn verwâzen unde verfüemet,
daz niht wil hœren, dâ man tugentrîche liute rüemet.

Str. XVIII und XIX.

In diesen Strophen sprechen die melancholischen Gedanken dafür, dass sie beide zu gleicher Zeit und gewiss in der Spätzeit des Lebens gedichtet sind.

Str. XX.

Diese Strophe bringt einen Spottspruch auf den Meissner. Da Konrad, wie wir sahen, erst allmählich von der Liederdichtung zur Spruchdichtung überging, und da sich erst in der Morgenweise und im Hofton der Kreis seiner Motive ein wenig erweitert, so ist es nur natürlich, wenn die überhaupt nicht sehr häufig vorkommende Form des Spottspruches ziemlich spät in der Überlieferung auftaucht.

Str. XXI.

Die Stellung dieser Strophe gegen das Ende der Spruchdichtung ist durch ihre Übereinstimmung in Thema und Disposition mit der Einleitung zum Trojanerkrieg gesichert; vgl. S. 74 f.

Str. XXII.

Dass die Strophe um das Jahr 1277 gedichtet sein muss, haben wir im Anfang dieses Kapitels des Näheren bewiesen. Ihre Stellung am Ende der Sammlung ist daher in unserem Sinne durchaus berechtigt.

Str. XXIII.

Für die Stellung des Spruches ergiebt sich kein Anhaltspunkt. Wenn nun aber die Anordnung der anderen Strophen gesichert erscheint, so folgt daraus doch wohl das Anrecht auch dieses Spruches auf den überlieferten Platz.

Ich fasse nun alles zusammen, was sich mit höchster Wahrscheinlichkeit aus der Untersuchung der Spruchlyrik Konrads für unsere Behauptung herausgestellt hat.

Die Spruchtöne Nrr. 18. 19. 24. 25 sind nacheinander und an der Stelle zwischen den Liedern komponiert, an der die Hs. sie bringt.

Die Spruchtöne Nrr. 31 und 32 sind nach allen vorhergehenden Spruchtönen gedichet, und zwar die Morgenweise in nächster Nachbarschaft nach der Liederdichtung, der Hofton nach der Morgenweise.

Nr. 18.

Nr. 18 zählt vier Strophen. Die erste hat volles Anrecht auf ihren Platz am Anfang des Tones. Str. I und II gehören zusammen gegenüber Str. III und IV, die ebenfalls in zeitliche Nachbarschaft gehören. Alle vier Strophen des Tones Nr. 18 bilden eine Gruppe gegenüber den Strophen von Nr. 19.

Nr. 19.

Nr. 19 zählt bei Bartsch 4 Strophen, die IV. Strophe gehört der Hs. nach erst zwischen die Sprüche Nr. 24 und die erste Strophe des Aspistones Nr. 25, 21—40.

Str. I und II gehören sicher an den Anfang des Tones, und zwar in der überlieferten Reihenfolge; die Berechtigung der Str. III auf ihren Platz ergiebt sich daraus von selbst. Ausserdem ist Str. III nicht zu weit entfernt von Nr. 18 Str. IV, und zwar ist sie nach diesem Spruche gedichtet.

Nr. 24.

Die beiden Sprüche unter Nr. 24 sind sicher vor allen Sprüchen des Aspistones verfasst. Str. II ist zeitlich nicht zu weit von Nr. 25 Str. III und IV zu trennen.

Nr. 19, Str. IV.

Nr. 19 Str. IV und Nr. 25 Str. II, die zuerst überlieferte Strophe des Aspistones, gehören durch das nur hier belegte Adjektiv *lobesam* zusammen. Dadurch ist der Platz von Nr. 19 Str. IV direkt vor dem Aspiston gesichert, und ebenso wahrscheinlich ist es, dass bei

Nr. 25 (Aspiston.)

Str. II (21–40) den Ton eröffnete.

Str. III und IV gehören eng zusammen durch ihr Thema. (Ausserdem fällt ihre Entstehung nicht lange nach Nr. 24 Str. II).

Str. V und VI sind sicher zu gleicher Zeit entstanden; bei ihnen ist auch die überlieferte Reihenfolge gesichert.

Nr. 31 (Morgenweise.)

Str. I steht mit Recht am Anfang des Tones.

Str. II. III. IV sind eng miteinander verknüpft, vor allem Str. III u. IV, bei denen die überlieferte Reihenfolge ganz sicher ist.

Für Str. V. VI. VII konnten keine Beziehungen zu einander festgestellt werden. Str. VI ist eine Frauenpreisstrophe, wie Nr. 32, VII. VIII, die nicht weit von ihr in der Überlieferung abstehn.

Nr. 32 (Hofton.)

Str. I. II. III. IV gehören an den Anfang des Hoftons und zwar in der überlieferten Reihenfolge.

Str. V und VI sind wahrscheinlich,

Str. VII u. VIII sicher in zeitlicher Nachbarschaft entstanden;
ebenso Str. IX u. X } hier ist auch die Reihenfolge ziemlich
u. Str. XI. XII. XIII } gesichert.

Str. XIV bietet für uns keinen Anhaltspunkt.

Str. XV. XVI. XVII, vor allem Str. XVI. XVII sind durch gleiches Thema und Wortanklang eng mit einander verknüpft.

Str. XVIII. XIX gehören sicher in zeitliche Nachbarschaft und an das Ende der Sammlung.

Dass Str. XX gegen Schluss der Hs. überliefert ist, erscheint auch in unserem Sinne äusserst wahrscheinlich.

Str. XXI } am Ende der Überlieferung sind völlig gesichert
Str. XXII } durch die Beziehungen zum Trojanerkrieg bezw. zur Schlacht auf dem Marchfelde.

Str. XXIII bietet keinen Anhaltspunkt für uns.

Eine sachliche Anordnung konnte nach dem S. 58f. und S. 77 ausgeführten unmöglich angestrebt gewesen sein. Es war übrig geblieben, entweder eine ganz zufällige Zusammenstellung oder eine chronologisch geordnete Überlieferung anzunehmen.

Für die Lieder haben wir in A eine solche mit voller Sicherheit nachgewiesen. Daraus ergab sich von vornherein dasselbe auch für die zwischen die Lieder eingestreuten Sprüche mit höchster Wahrscheinlichkeit. Was das allmähliche Übergehen von der Lieder- zur Spruchdichtung angeht, so verweise ich auf die Ausführungen unter B Kap. II, § 1b und auf den Anfang von Kap. III. Nach den Resultaten dieser Untersuchung in B sind wir jetzt völlig berechtigt, unsere Behauptung einer chronologischen Überlieferung auch der gesamten Sprüche als erwiesen hinzustellen.

Nun ist noch eine Schwierigkeit zu überwinden. Wie sollen wir uns mit der Thatsache abfinden, dass in J und t noch 2 Sprüche im Hofton überliefert sind (Bartsch Nr. 32 Str. XXIV. XXV), die wir in C nicht finden? Denn ebenso, wie diese beiden Sprüche nicht in C stehen, so können auch noch andere verloren gegangen sein, ohne dass die Vorlage von C sie aufgenommen hätte. Damit würde unsere Überzeugung von einer chronologischen Anordnung der Spruchlyrik einen harten Stoss erleiden.

Vielleicht lässt sich in der folgenden Auseinandersetzung eine befriedigende Erklärung finden. Die beiden Sprüche J 9 = t 567, 2 u. J 2 sind im Hofton, also in dem letzten Spruchton des Dichters verfasst. Die Strophe XXIV = J 9. t 567, 2 enthält ähnliche melancholische Gedanken, wie die Strophen 18 und 19. Der Dichter wundert sich, dass er zuweilen fröhlich sein kann, obwohl er weiss, dass er immer näher dem Tode zueilt. Es ist daher wahrscheinlich, dass er diesen Spruch gegen Ende seines Lebens gedichtet hat.

Die andere Strophe, 32, XXV enthält einen Lobspruch auf einen Gönner. Er preist *von Strâzburc einen Liehtenberger.* Dieser Liechtenberger kann nur der Bischof Konrad (III) von Strassburg (1273 bis 1299) sein, und man darf wohl voraussetzen, dass er schon einige Zeit seine hohe Würde bekleidete, als ihn Konrad so überschwänglich zu feiern wagte. Es ist daher recht wohl möglich, dass die Strophe nach 1277 gedichtet wurde.

Nun war der vorletzte Spruch der Überlieferung in C, wie wir sahen, um das Jahr 1277 gedichtet worden. 1287 starb Konrad. Die beiden nicht in C überlieferten Sprüche passen recht gut in Konrads letzte Jahre. Wir können daher wohl mit Recht annehmen, dass Konrad bald nach 1277 eine Gesamtausgabe seiner Lyrik veranstaltet hat. Nach dem ganzen Charakter der Überlieferung muss er selbst der Redaktor gewesen sein. Nach dieser seiner Gesamtausgabe dichtete er nun noch einige Sprüche, die er dann in seinem Handexemplar nachtrug. Auf dies Exemplar würden die Hss. J und t zurückgehen, während C den Bestand der ersten zur Publikation gelangten Redaktion geschlossen in sich aufnahm.

Damit wäre die Gefahr, die unserer Behauptuug von dieser Seite noch drohte, beseitigt, und wir können uns jetzt den beiden Leichen des Dichters zuwenden.

C. Die beiden Leiche.

Dass dio beiden Leiche Konrads nicht am Anfang seiner Lyrik, wie die Überlieferung sie aufführt, entstanden sein können, ist von vornherein selbstverständlich (vgl. die Einleitung). Mit einiger Wahrscheinlichkeit vermögen wir auch ihnen ihren Platz in Konrads lyrischer Produktion anzuweisen.

Kapitel I.

Der religiöse Leich.

Der zuerst überlieferte religiöse Leich unseres Dichters, besonders der Anfang, zeigt, wie wir schon bei der Besprechung der Sprüche des Hoftons erwähnt haben, die engsten Beziehungen zu den vier einzigen geistlichen Sprüchen Konrads, die eben den Anfang des Hoftons Nr. 32 bilden. Dieselben Gedanken und in ähnlicher Folge dieselben Worte, dieselben Bilder dieselben Reime.

Ich führe die Uebereinstimmungen an.

Str. I, 1:	*Got herre, waz du wunders an dir selben hâst geschicket!*
Leich 1. 2	*Got gewaltic, waz du schickest wunderlicher dinge ân allen mein!*
Str. I, 2	*wie gar dîn vrôn almehtekeit mit kreften ist verzwicket.*
Leich 5. 6	*hei wie du mit kraft verzwickest dîn almehtekeit.*
Str. I, 3. 4	*diu sich hât verstricket sêr in der êwekeite dîn.*
9—11	*sunder ende und âne ursprinc was ie dîn lebende majestât,*

diu sich undermischet hât
mit drin personen vaste.

Leich 7. 8 *wan du dich ân urhap strickest*
und ân ende dringest under ein.

Leich 9—12 *Dîn majestât in einen knopf*
drivalt sich wirret unde leit;
ir vesten êwekeite zopf
geflohten ist ân underscheit.

Str. I, 5 *drivalt, in ein gedrungen unde einlich in driu geflohten*
bist du . . .

12. 13 *und ein got ist ân underscheit bî drîer bilde laste;*
sich vlaht an ir ein drivalt rîs ie zeime ganzen aste.

(Beachte auch die Reimbindungen bei demselben Gedanken:

Str. I *geschicket: verzwicket: verstricket.*

Leich Abs 1 *schickest: (blickest): verzwickest: strickest.*

Str. II, 17 *du bist ein brûner jungelinc und ein altherre grîse.*

Leich 17 *Juncherre wîs du wære grîs:*
nu zieret dich ein brûner vahs.

Ferner v. 153 *altherre junc.*

Str. IV, 47 *des tohter und des muoter du bî ganzer kiusche wære.*

Leich 183 f. *die dir dîn tohter sneit,*
diu ze kinde dich enpfangen hæte.

Str. IV, 52 ff. *wol der engen brüste,*
darîn sich barc der hôhe gast,
des almehtekeit ist allen starken risen übergrôz.

Leich 191 ff. *durh sîn tougenlich geberc*
slouf ein rise in ein getwerc,
dô dîn bilde almehteclich
hal in kindes forme sich.

Zu dem Gedanken Str. IV, 55 ff.:

In dîn herze er sich beslôz
menschlichen hie besunder,
und was ze himele samenthaft sîn gotheit ie darunder.

vgl. Leich 69 ff. *Du woldest sîn ûf erden gast*
und ein ellender pilgerîn,
sô daz ze h i m e l e niht gebrast
der almehtigen sterke dîn.
und v. 49 ff. *ir e d e l h e r z e . . .*
wart ein schrîn, dâ s l ô z s i c h î n
sun, vater unde geist.

Ebenso wie in den Sprüchen Str. I Gott Vater und die Dreieinigkeit, in Str. II Gott Sohn, in Str. III und IV die Mutter Maria besungen wird, finden wir dieselbe Reihenfolge im Anfang des Leichs. Absatz 1 und 2 preist Gott Vater und die Dreieinigkeit, Absatz 3 Gott Sohn, und Absatz 4 geht zum Preise der Jungfrau als Mutter des Heilands über. Nur ist im Leich auch der heilige Geist noch zu seinem Rechte gekommen.

Diese zahlreichen bis in's Détail gehenden Übereinstimmungen sind uns ein sicherer Beweis dafür, dass der Leich in allernächster Nachbarschaft der ersten Sprüche des Hoftons, damit also nach Konrads gesammter Liederdichtung komponiert ist. Und zwar müssen wir annehmen, dass die betr. Sprüche vor dem Leich verfasst sind. Dafür führe ich folgende Gründe an, die nach unserer nunmehr erlangten Kenntnis von Konrads Arbeitsweise bei seinen lyrischen Dichtungen von entscheidender Beweiskraft sind.

1) Wir stellten in zahllosen Fällen ein Aufsteigen Konrads von einfachem zu kunstvollerem Gebrauch auch der formalen Elemente fest. Der Leich aber bietet uns gegenüber dem Spruch die ungleich kunstvollere Form, in die derselbe Inhalt gegossen ist.

2) Dass gerade am Anfang des Leichs die Themata der einzelnen Absätze mit der Reihenfolge der vier Sprüche harmonieren, dass gerade hier sich die zahlreichsten und wörtlichsten Übereinstimmungen finden, lässt uns schliessen, dass Konrad die vier Sprüche in ihrer Reihenfolge schon gedichtet hatte, als er sich daran machte, die Dreieinigkeit und die Jungfrau in einer kunstvolleren, breiteren und feierlicheren Dichtung zu preisen.

3) Gegenüber den Sprüchen zeigt der Leich die Ausfüllung einer sicher vom Dichter empfundenen Lücke, wenn Konrad hier am Anfang auch der dritten göttlichen Person, des heiligen Geistes gedenkt

4) Wenn auch die Form des Leichs von vornherein mehr Raum für breitere Behandlung eines Themas gewährt, so zeigt uns doch der Lobpreis der göttlichen Personen und der Jungfrau in zahllosen neuen und reicheren Bildern gegenüber den Sprüchen, wie sich Konrad immer ernsthafter mit religiösen Gedanken und den Bildern dieses Ideenkreises beschäftigt.

5) Auch die Thatsache, dass das Thema der dritten Strophe des Hoftons, die Kontrastierung von Milch und Blut, Brüsten und Wunden, weder im Leich noch in der goldenen Schmiede wiederkehrt, können wir so deuten, dass die Sprüche zuerst gedichtet sind. Konrad, der, wie wir überall sehen, aufs sorgfältigste an seinen Dichtungen feilte, hatte doch wohl das Gefühl, dass diese Antithese ganz besonders unglücklich gewählt war. Allerdings war das Taktgefühl in diesen Dingen bei den Dichtern jener Zeit erschreckend roh, und die Bilder und Gleichnisse, mit denen eine vorwitzige Phantasie das Geheimnis der Menschwerdung Christi zu verdeutlichen suchte, auch der Ton, in dem die Gottesmutter gepriesen wurde, scheinen uns zuweilen an Blasphemie zu grenzen In diesem Falle scheint Konrad unser Empfinden nachträglich geteilt zu haben, und er hat es daher vermieden, im Leich und auch in der Goldenen Schmiede, wo er doch sonst alle Bilder und Vorstellungen heranzog, deren er habhaft werden konnte, die Ausführungen dieses Spruches zu wiederholen.

6) Das wichtigste und sicherste Kriterium für die Entstehung der Sprüche vor dem Leich bietet uns jedoch die Beobachtung, wie die Verehrung der Jungfrau Maria von Gedicht zu Gedicht zunimmt, und wie sie immer mehr zur Hauptperson für Konrads religiöse Huldigung wird.

a) Beide Sprüche wenden sich an die Jungfrau als die Mutter Gottes und halten sich frei von jeder überschwänglichen Lobpreisung. Die erste Strophe bittet Maria um Fürbitte bei dem Sohne, der an uns seinen Tod rächen will; die zweite preist sie, dass der, *den dort der himel niht begreif noch hier daz ertgerüste*, sie erwählt hat, um sich *menschlichen in ir herze* zu beschliessen.

α) Die Anrede ist Str. III, 34 *erwelte muoter ûzerkorn*
Str. IV, 46 *Frouw aller fröide*
Str. IV, 59 *Frouwe.*

β) Die unbefleckte Empfängnis wird nur Str. IV v. 47 mit den Worten *des tohter und des muoter du bî ganzer kiusche wære* gestreift.

γ) Die Lobpreisung beschränkt sich in den Sprüchen auf folgende Ausdrücke: Str. IV, 46 *Frouwe aller fröide, ich lobe an dir, daz du den got gebære*; und am Schluss v. 59 f.: *frouwe, durh diz wunder nie rîches lobes dir gebrast.*

b) Der gerade am Ende des 13. Jahrh. immer mehr anwachsende Marienkultus verehrte besonders die Jungfrau Maria und suchte durch immer neue Bilder und Wendungen das Wunder der unbefleckten Empfängnis sich nahe zu bringen und die Keuschheit der Mutter Gottes zu preisen. Dementsprechend finden wir gegenüber den Sprüchen im Leich das Magdtum der Maria in Anrede und Bildern sehr verstärkt zum Ausdruck gebracht. Das zeigt, dass auch Konrad selbst, vielleicht unter dem Einfluss eines geistlichen Gönners, sich mit dem Gedanken- und Bilderkreise der Marienverehrung mehr und mehr vertraut gemacht hatte:

α) Für die Mutter Maria finden sich im Leich folgende Bezeichnungen:

maget: *in der megde lîbe guot* 29;
der megde schôz 174.
juncvrouwe 46. 176.
muoter 111. 223.

Der Jungfrau entsprechend finden wir folgende Epitheta im Leich:

229. *si vil süeze* und 239 *der schœnen.*

β) Die Keuschheit der Gottesmutter war in den Sprüchen nur mit den Worten *bî ganzer kiusche* erwähnt; im Leich ist an 8 Stellen, die durch die ganze Dichtung verstreut sind, davon die Rede. Immer wieder, wo nur die Rede auf Maria kommt, wird dieses Moment betont, und am Schluss wird die Jungfrau in bekannter Weise mit dem Busche Moses verglichen, der brannte, ohne doch Schaden zu nehmen.

γ) Den dürftigen Lobpreisungen in den Sprüchen endlich stehn die prächtigen Verse am Schlusse des Leichs gegenüber:

Si vil süeze müeze gar
uns von houbetsünden lœsen!
ir lop blüemen unde rœsen
solten alle zungen.

— — — — — — — —

— — — — — — — —

hilf uns allen wallen dar,
dâ mit rîcher engel dœnen
werde ein êwic prîs der schœnen
sunder zil gesungen.

So ist es wohl ausser Zweifel, dass der Leich nach den Sprüchen entstanden ist.

Auf der anderen Seite ist der Leich sicher vor der Goldenen Schmiede gedichtet.

1) Die Goldene Schmiede weicht so sehr von allen gewöhnlichen Formen des Lobpreises ab und ist etwas so einzig dastehendes in jeder Beziehung, dass wir sie ohne jeden Zweifel als völlige Neuschöpfung des Dichters zeitlich hinter die althergebrachten Formen des Spruches und des Leichs zu setzen haben.

2) Eine Fülle von Übereinstimmungen — fast sämtliche Bilder und Gedanken des Leichs sind meist mit denselben Worten und Reimen (in mehr als 24 Fällen) in die Goldene Schmiede übergegangen — lässt es uns als natürlich erscheinen, dass der Leich gewissermassen die Vorstufe der ungleich grösseren und weiter ausgesponnenen Dichtung gewesen ist. Wahrscheinlich hatte ein Gönner Konrads, gewiss ein hoher geistlicher Herr wie z. B. jener von ihm in einem Lobspruch gepriesene Bischof von Strassburg, dem Dichter gerade infolge des Leichs die Anregung gegeben, doch einmal all seine Kraft in den Dienst des Marienkultus zu stellen und die unzähligen Bilder, in denen religiöse Phantasie die Jungfrau Maria verherrlicht hatte, zu einem prachtvollen Mosaikgemälde zusammenzusetzen.

3) So ist das ganze Gedicht ein einziger Lobpreis der heiligen Jungfrau, und so erreicht auch diese Entwicklung, die wir schon vorher in den Sprüchen und dem Leiche verfolgt haben, in der Goldenen Schmiede ihren glänzenden Höhepunkt.

So liess sich für den religiösen Leich feststellen, dass er in unmittelbarer Nähe der ersten Sprüche des Hoftones gedichtet wurde, und dass die Reihenfolge der hier besprochenen religiösen Gedichte die folgende ist: I. Sprüche, II. religiöser Leich, III. Goldene Schmiede.

Kap. II.

Der Minneleich.

Die Einreihung des Minneleichs in die Chronologie der Lyrik ist bedeutend schwieriger und weniger sicher. Wir können nur auf Umwegen zu einem Wahrscheinlichkeitsresultat kommen, da es direkte Beziehungen zu einem der Lieder oder Sprüche nicht giebt.

Glücklicherweise lassen sich enge Beziehungen zu einem Gedichte feststellen, das aus Motiven der Spruchdichtung heraus gedichtet ist, zur Klage der Kunst.[1])

1) Nur in diesen beiden Gedichten nennt sich unser Dichter *Kuonze.*

Leich 2, 135 *disen tanz hât iu gesungen*
Kuonze dâ von Wirzeburc.
Klage der K. 31, 7 *bî Kuonzen, der uns stêt hie bî,*
die rede ich iu enbiute.

2) Gemeinsam ist beiden Gedichten ferner die Allegorie.

Auf die ausgeführte Allegorie in der Klage d. K. bedarf es nur eines Hinweises.

Der Leich setzt voraus die Zustände des späteren Interregnums mit seinem Raubrittertum. Von Minne wollen die Herren nichts mehr wissen: V. 12 *schürf unde schint schâf unde rint, daz sint die minne die si sprehent*; und weiter heisst es mit Anklang an Walther v. 47 ff.: *gewalt ist ûf der strâze michel, gerihtes hât man sich verschamt*; *diu reht stênt krumber als ein sichel*; *frid unde gnâde sint erlamt.* Der Dichter will nun die verwilderte Welt wieder zum verlassenen Minnedienst zurückrufen. Alles dies kommt zum Ausdruck in folgender allegorischen

1) Ausgabe von Joseph Q. F. Heft LIV.

Situation: *Frou Vênus* ist eingeschlafen; das benutzt *her Mars*, um *in dem lande ze rîhsen. Der fürste Amûr*, Venus Sohn, stellt sich ihm zwar entgegen, aber *Mars hât den werden got Amûr verhert mit roube und ouch mit brande* und hat ihn *an werdekeit überstigen.* Frau Venus soll nun aufwachen und ihrem Sohn beistehen, dann werden sie siegen: *Vênus, vil werdiu künegîn, wache ein frouwe, êst an der zît; dîn sun Amûr der beitet dîn, ir varnt sament in den strît.* Ausser Mars, Venus, Amor, erscheinen noch die allegorischen Frauen: *ein frouwe, ist Wendelmuot geheizen*, die hat *irresâmen* in die Welt gesät, und *Discordia daz wîp.*

Kleinere Übereinstimmungen sind folgende:

3) Es herrscht eine Vorliebe in beiden Gedichten für das Attribut *wert*:

Kl. d. K.	5, 1	*ein werdiu frouwe*
	10, 5	*an die vil werden frouwen drî*
	26, 6	*diu werde Minne*
Leich	6	*den werden got Amûr*
	67	*vil werder fürste Amûr*
	99	*Venus vil werdiu künigin*
	131	*werden wîp.*

4) Vergleiche ferner:

	Kl. d. K. 27, 7	*diu mir sô gar der Sælden tür beslozzen hât al eine,*
	Leich 33	*der fröiden tor ist zuo getân*
5)	Kl. d. K. 18, 3	*si machet mîne sorge breit.*
	Leich 30	*sîn überkraft ist worden breit.*
6)	Kl. d. K. 27, 5	*der Milte schaden machen wît,*
	Leich 113	*und des fröide machet wît.*

7) Die Reimbindung: *sender kâle*: *strâle* finden wir: Kl. d. K 14, 2: 4 und Leich 79: 81.

Diese Übereinstimmungen, vor allem das Auftreten der Konrad sonst fast fremden Allegorie und die nur in diesen beiden Gedichten belegte Koseform des Vornamens, *Kuonze*, machen es mehr als wahrscheinlich, dass der Minneleich und die Klage der Kunst nicht lange nacheinander

gedichtet wurden. Aus der reichen und vollendet durchgeführten allegorischen Darstellung in der Klage der Kunst möchte ich dann weiter schliessen, dass der Leich vor dieser Dichtung entstanden ist.

Die Klage der Kunst nun gehört nach ihrem Thema ganz in die Spruchdichtung. Der ganze allegorische Apparat wird aufgeboten, um gegen die *valsche Milte* zu Felde zu ziehen, die den *künstelosen guot umb êre* giebt und *rehte kunst niht minnet.*

In den Sprüchen beklagt Konrad sich über die *valsche milte* gegenüber *künstelôsen* Kollegen in den Strophen XI. XII. XIII des Hoftones. Folgende Erwägungen sprechen dafür, dass auch diese Sprüche in die Nachbarschaft der Klage der Kunst gehören:

1) Das gleiche Thema der falschen Milde.

2) Von Kunst im Verhältniss zu den *künstelôsen* ist nur hier die Rede — der herrliche Spruch auf die Kunst 32 Str. XXI ist unter den Sprüchen der einzige, der überhaupt noch von der Kunst spricht, dazu gehört dann die Einleitung zum Trojanerkrieg. Alle diese Sprüche gehören zu den späteren Erzeugnissen der Spruchlyrik Konrads.

3) Dafür, dass auch die Klage der Kunst zu den späteren Spruchgedichten Konrads zu rechnen ist, spricht von vornherein die Personifikation der Kunst, Milde, Güte, Barmherzigkeit u. s. w. Vgl. hierzu Roethe Reinmar von Zweter S. 218.

4) Die Personifikation der *vrô Sælde*, die einzige in allen Sprüchen (32, 163), scheint sich aus dem Ideenkreise der Klage der Kunst in diese Strophe verirrt zu haben.

Aus all dem erscheint eine zeitliche Nachbarschaft dieser Sprüche und der Klage der Kunst sehr wahrscheinlich. Da nun dies letztere Gedicht, wie wir oben sahen, eng mit dem Minneleich zusammengehört, so darf auch die Entstehung des Leichs nicht zu weit entfernt von der Abfassungszeit dieser Strophen angenommen werden. Das würde völlig zu der schon erwähnten Thatsache stimmen, dass im Minneleich die Zustände des späteren Interregnums geschildert sind. Man erinnere sich, dass wir uns nach Str. XXII berechtigt glaubten, eine Gesamtausgabe der Lyrik Konrads für das Jahr 1277 oder einen wenig spätern Termin anzunehmen.

Schluss.

Unsere Untersuchung ist nunmehr beendet und hat folgende Resultate ergeben, die uns dazu berechtigen, unsere Behauptung einer chronologischen Anordnung der gesamten Lyrik mit Ausnahme der beiden Leiche in der Hs. C für erwiesen zu halten.

1) Die Lieder und die Sprüche mit Natureingang zwischen No. 3—31 sind sicher in der Reihenfolge der Überlieferung gedichtet.

2) Ebendasselbe gilt mit höchster Wahrscheinlichkeit für die gesamte Spruchdichtung. Die zwischen die Lieder eingereihten Sprüche sind sicher chronologisch geordnet

3) Die beiden Leiche sind nach der Liederdichtung entstanden, sie gehören in die Zeit, als Konrad Strophen im Hoftone dichtete, und zwar gehört der religiöse Leich an den Anfang, der Minneleich ungefähr in die Mitte dieses Zeitraumes.

Hieraus folgt, dass die Vorlage von C auf das Manuskript Konrads selbst zurückgeht, in das der Dichter jedes neue Gedicht, sobald er es vollendet hatte, mit der ihm eigenen peinlichen Akkuratesse nnd Gewissenhaftigkeit eintrug, um sich an diesen kleinen Kunstwerken zu erfreuen. Wir haben es also bei der Sammlung von Konrads Lyrik in C im letzten Grunde mit einer Originalausgabe des Dichters zu thun, und somit gewährt diese Untersuchung uns zugleich einen interessanten Einblick in die litterarischen Gepflogenheiton der Autoren aus der Übergangszeit vom Minnegesang zum Meistergesang, als deren charakteristischen und geistig vornehmsten Vertreter wir unsern Konrad betrachten müssen. Er wird nach der Gesamtausgabe um das Jahr 1277 eine Reihe von Dedikationsexemplaren unter seine Gönner verteilt haben, und auf ein solches geht dann die vortreffliche Überlieferung in C wohl direkt zurück.

Welchen Zeitraum umspannt nun Konrads gesamte lyrische Production, die Sprüche mit eingeschlossen? Die Frage lässt sich mit einiger Sicherheit beantworten.

Der Wechsel zwischen eigentlichen Frühlings- und Winterliedern, für die und neben die gelegentlich auch andere lyrische und Spruchgedichte mit Beziehungen auf die sommerliche oder winterliche Jahreszeit eintreten, garantiert uns für die Nrr. 3—31 (mindestens Str. I—IV) eine neunmalige Wiederkehr der Jahreszeiten. Auf diese 9 Jahre kämen also annähernd 90 Strophen, das Jahr brächte durchschnittlich rund 10 Strophen. Des weitern hätten wir bis zum Abschluss der alten Originalausgabe noch ca. 25 Strophen und dazu die beiden umfangreichen Leiche: dürften wir auf dies letzte Drittel der Sammlung, die zu Anfang 1277 abgeschlossen sein mag, noch 5 Jahre rechnen (in die also wesentlich die Sprüche des Hoftons und die Leiche fielen), so kämen wir, von da 14 Jahre zurückgerechnet, auf den Frühling 1263 als auf den Anfang von Konrads lyrischer Dichtung — es kann ein Jahr früher, es könnte auch ein Jahr oder allenfalls zwei später sein: mit 1262 und 1265 scheint die weiteste Spanne bezeichnet, innerhalb deren wir den Beginn dieser Lyrik ansetzen dürfen. Und doch wohl der Konradschen Dichtung überhaupt? Denn es scheint von vorn herein natürlich, dass auch Konrad sogut wie Veldeke, Hartmann und Wolfram seine ersten Lieder in der Jugend gedichtet hat. Vielleicht lassen sich gar in den Liedern Beziehungen zu epischen Jugendwerken aufspüren. Eine solche dürfte recht wohl bestehen zwischen dem Liede Nr. 6, für das ich Bartschs Interpretation acceptiere, und der Erzählung 'Der Welt Lohn': die letzte Strophe scheint uns des Dichters *frouwe* geradezu als „Frau Welt“ zu enthüllen: *ir lôn ist jâmers vol unde ir ende trûric sêre*; *missewende bieten kan ir lêre*: *wê daz ich ir dienen sol*! 'Der Welt Lohn' wird wohl mit Recht allgemein für eine der frühsten Dichtungen Konrads angesehen. Anderseits haben wir in den Leichen und in den Sprüchen des Hoftons deutliche Beziehungen zu der 'Klage der Kunst' und zur 'Goldenen Schmiede' und schliesslich in einem der allerletzten Sprüche, Nr. 32, 301 ff. (Str. XXI), zur Einleitung des 'Trojanerkriegs' gefunden.

So kann ich diese Arbeit schliessen mit der hinreichend gesicherten Behauptung, dass die lyrische Dichtung Konrads stetig, wenn auch spärlich, neben dem breiten Strome seiner epischen Werke einhersickerte und wahrscheinlich erst dann versiegte, als die grosse Aufgabe des Trojanerkriegs alle seine Kräfte in Anspruch nahm.

Inhalt.

Lebenslauf.

Ich bin geboren zu Oldendorf, Kreis Einbeck, Provinz Hannover am 23. September 1874 als Sohn des Pastors *Alwin Wode*. Bis zur Untertertia empfing ich meine Schulbildung von meinem Vater. Dann besuchte ich drei Jahre lang das Gymnasium Andreanum zu Hildesheim und von Obersekunda ab das Gymnasium zu Goslar, wo ich Ostern 1893 mein Abiturientenexamen bestand. Während der ersten Semester meiner Universitätszeit studierte ich die Rechte, um dann zur Philologie überzugehen. Meine Lehrer waren auf den Universitäten Heidelberg, Göttingen, Marburg folgende Herren Professoren: Heidelberg: *Kuno Fischer*, *v. Duhn*; Göttingen: *v. Wilamowitz-Moellendorff*, *Leo*, *Dilthey*, *R. Vischer*, *Baumann*, *Roethe*, *Heyne*; Marburg: *Birt*, *Maass*, *Dieterich*, *v. Sybel*, *v. Drach*, *Busse*, *Kühnemann*, *Viëtor*, *Köster*, *Schröder*. Ihnen allen, besonders meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor *Edward Schröder*, dem ich auch bei dieser Dissertation manche Förderung verdanke, sage ich hier meinen herzlichen Dank.

Am Ende des Sommersemesters 1900 bestand ich in Marburg das Examen rigorosum. Durch einen arbeitsreichen und recht unruhigen Beruf sehr in Anspruch genommen, bin ich erst jetzt imstande, die Dissertation im Druck vorzulegen. Herrn Professor *Schröder* schulde ich auch für die freundliche Hilfe bei Drucklegung und Überwachung des Druckes den grössten Dank. Ebenso bin ich meinem Freunde, Herrn cand. phil. *Franz Zinkernagel* zu Dank verpflichtet. Es ist mir ein Bedürfnis, dies hier auszusprechen.

Alwin Wode.